

# **EMANCIPAÇÃO INTELECTUAL NA CULTURA CIBERNÉTICA**

**Maria José de Oliveira Barbosa**

**Dissertação de Mestrado em Estética**

**Março, 2013**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora  
Silvina Rodrigues Lopes

*A todos os que me inspiraram e tornaram possível este trabalho.*

# **EMANCIPAÇÃO INTELECTUAL NA CULTURA CIBERNÉTICA**

**MARIA JOSÉ DE OLIVEIRA BARBOSA**

## **RESUMO**

A presente proposta de trabalho visa compreender, partindo da configuração proposta por J. Rancière do inconsciente estético da tradição ocidental, o impacto na textura sensível do advento da interação do homem com as máquinas cibernéticas.

A leitura feita por Rancière da história ocidental, cuja estrutura originária é a herdada da exegese cristã do cômputo da hermenêutica do outro, constituirá a plataforma de entendimento e integração das descrições fenomenológicas associadas aos novos processos da inscrição de sentido, inferindo, posteriormente, as condições de possibilidade de emancipação intelectual na atual cultura cibernética. Este quadro teórico permitirá sistematizar os processos subjacentes à formação de corpus discursivos a partir dos quais procurar-se-á perscrutar as transformações e oscilações ocorridas no tecido discursivo, as experiências perceptivas associadas e, sobretudo, o referido impacto.

## **ABSTRACT**

The present proposal for work aims to understand, based on the configuration proposed by J. Rancière's aesthetic unconscious of the Western tradition, the impact on the texture sensitive to the advent of man's interaction with the cybernetic machines.

The Rancière's reading of the history of Western, whose original structure is the inherited from the Christian exegesis of the reckoning hermeneutics of the other, will be the platform of understanding and integration of phenomenological descriptions of the processes associated to the news inscription process of meaning, inferring subsequently the conditions of possibility of the intellectual emancipation in the current cyber culture. This theoretical framework allows us to systematize the underlying processes of the formation of discursive corpus from which we will scrutinize the changes and fluctuations occurring in discursive tissue, the perceptivas experiences that can be associated and, especially, the mentioned impact.

**PALAVRAS-CHAVE:** inconsciente estético; subjetividade; sentido e emancipação

**KEYWORDS:** aesthetic unconscious; subjectivity; meaning and emancipation

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	5
Enquadramento teórico do pensamento de J. Rancière.....	7
A CONFIGURAÇÃO ENTRE O CORPO E A ESCRITA.....	10
Interpretação do corpus das Escrituras .....	12
As oscilações entre o figural e o figurativo .....	16
ACONTECIMENTO E MOVIMENTO DA HISTÓRIA .....	19
Regime ético das artes .....	29
Regime representativo das artes .....	30
Regime estético das artes .....	32
A ARTE E OS RITMOS DA VIDA .....	35
A ficção de modernidade .....	41
Narrativas entre a autonomia e a heteronomia .....	44
O DESENTENDIMENTO COMO PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO .....	52
A escrita como partilha do sensível e lugar do desentendimento.....	59
A deriva da escrita - a poeticidade do fragmento .....	68
ESTRUTURA SOCIAL E UTOPIAS POLÍTICAS .....	74
Pensatividade e testemunho.....	78
Representação, pensamento e emancipação .....	88
A REVOLUÇÃO OPERADA NO ESPAÇO CIBERNÉTICO .....	92
O princípio da igualdade na Estética relacional .....	102
O trabalho poético de tradução como solução pedagógica .....	108
CONCLUSÃO .....	114
BIBLIOGRAFIA .....	118

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa compreender, partindo da leitura da história ocidental feita por J. Rancière, o impacto na textura sensível do advento da interação do homem com os sistemas computacionais.

As reflexões que visam pensar o homem na sua atualidade oscilam entre dois discursos de *subjectivização* francamente redutores. Do confronto das duas *estéticas discursivas*, a de tradição iluminista, que postula a correspondência entre pensamento e realidade, e a de tradição romântica, que discorre em torno do mito e da identidade nacional, resulta um cenário atual que Bragança de Miranda apelida de «*espaço de choque*».<sup>1</sup> Este «espaço» caracteriza-se pela incapacidade de se atribuir um sentido lógico à ação humana. Temos, no atual palco teórico, os que, afetados pela queda das metanarrativas, profetizam um cenário apocalíptico para a humanidade (Paul Virilio, W. Benjamin, Baudrillard, Lipovetsky, entre outros) e, em oposição, os que apelam à suspensão das categorias de pensamento tradicionais, para se compreender o modo particular de ser e de pensar do homem na era cibernética (Bragança de Miranda, Pierre Lévy, Erick Felinto, entre tantos outros). Aspiramos, com este ensaio, chegar a uma via de harmonização entre as duas posições anteriormente identificadas, por via de uma análise epistemológica à estética da cultura cibernética.

A tradição ocidental foi tecida sob o enquadramento de múltiplas dicotomias – corpo/alma; imagem/matéria; virtual/real; sensível/inteligível; natural/artificial - que condicionam determinantemente qualquer intento de pensar sobre o ser do homem. A transposição do abismo que separa os polos ordenadores apresentados, de que resulta um cenário teórico que caracteriza o sujeito tecnológico como passivo, alienado, desincorporado e desindividualizado, constitui o nosso principal objetivo e, simultaneamente, a nossa maior dificuldade. É necessário, no nosso entender, inaugurar um novo discurso sobre a natureza do homem, de cariz antro-po-fenomenológico, com especial incidência no “mundo do homem”, salientando a indiscernibilidade do homem face ao seu mundo, de modo a garantir uma visão mais ampla da relação do homem com a

---

<sup>1</sup> Bragança de Miranda, J. A., *Teoria da Cultura*, Edições Século XXI, Lda., Lisboa, 2002, p.13.

tecnologia e evitar os perigos de solipsismo e dos falsos “problemas-pontes”. O homem e o seu mundo são cooriginários, na medida em que uma alteração na representação do mundo reverberará, necessariamente, na representação que o homem tem de si. Esta relação, absolutamente originária, via pela qual se garantiu a evolução do próprio homem, foi desde sempre mediada e ampliada por acrescentos técnicos. Como tão bem notou Heidegger, a relação do homem com a técnica é originária. O homem constitui-se *dasein* pela original capacidade de expandir os seus horizontes e de criar novos modos de existência através do recurso à própria técnica. Na conferência intitulada *Língua de tradição e língua técnica* podemos ler: “a técnica moderna passa, como qualquer técnica mais antiga, por coisa humana, inventada, executada, desenvolvida, dirigida e estabelecida de modo estável pelo homem e para o homem.”<sup>2</sup> O corolário desta conceção instrumental e antropológica da técnica - que vê a técnica como um conjunto de instrumentos ou meios que visam satisfazer os fins do homem - é uma visão neutra sobre a técnica, sendo que cabe ao homem orientá-la para fins espirituais. Partilhámos, contudo, das preocupações heideggerianas, no que concerne ao possível efeito entrópico que a linguagem computacional poderá surtir na linguagem tradicional. Urge pensar, efetivamente, no modo como a língua da tradição concorre na determinação do ser do homem e de que forma esta relação está a ser alterada pela interação deste com os sistemas computacionais. Contudo, é para nós evidente que pensar sobre a atual condição do homem, implica pensá-lo na sua especificidade histórica (linguística) e não tecnológica.

Propomo-nos, de igual modo, contrariar a deslocação significativa da noção de experiência perpetrada pelo movimento pós-estruturalista, que a colocou sob a predominância da linguagem, recolhendo-a de uma forma mais harmoniosa na chamada sociedade de informação, o que implicará a desvinculação da nossa ótica, tanto da filosofia da consciência iluminista, como da positivista. Temos, para tal, de fazer um esforço para ultrapassar a ideologia que se encontra no cerne da conceção clássica do ser humano, que opõe a *tekhnê* à *physis*, a fim de encontrarmos uma via de harmonização entre estes dois polos, até então antagónicos, e, simultaneamente, evitarmos a desnecessária diluição do *sujeito discursivo*, tal como ocorreu no pensamento pós-moderno.

---

<sup>2</sup> Heidegger, M., *Língua de tradição e língua técnica*, trad. Mário Botas, 1.ª edição, Passagens, Ed. Veja, 1995, p.17.

Partindo da premissa basilar de que o ser humano é um ser político, porque é um ser literário, isto é, que se deixa desviar pelo poder das palavras do seu destino «natural», tentaremos determinar se, do advento da interação do homem com as máquinas cibernéticas, adveio uma inversão substancial no modo de pensar - mais próxima do pensamento mítico do que do científico, fazendo apelo à distinção consagrada por Lévi-Strauss - ou uma nova ficção. Uma parte fundamental deste trabalho incidirá sobre a prática de escrita por *bricolage*, enquanto modo particular do sujeito cibernético consumir formas e produzir a sua narrativa. Considerando, contudo, que refletir sobre o homem é pensar em profundidade, isto é, na sua historicidade, consagrar-se-á uma (re)leitura da história ocidental, tendo por base o enquadramento conceptual proporcionado pelo pensamento rancieriano, que servirá de plataforma de entendimento dos novos processos da inscrição de sentido, a partir dos quais se determinarão as condições de possibilidade de emancipação intelectual na atual cultura cibernética.

### **Enquadramento teórico – Rancière**

Rancière propõe uma imagem orgânica do mundo, composta por planos de sentido que se intercetam na procura de significação. Os enunciados políticos e literários desenham a cartografia do visível; o trajeto entre o visível e o dizível; a relação entre os modos de ser, maneiras de fazer e modos de dizer. Eles são apreendidos por todos os seres humanos e reconfiguram o mapa do sensível, ao esbater a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais de produção, de reprodução e de submissão. Este analisa três grandes formas de figuração da comunidade que, não sendo únicas, são constantes na história - a posição e movimento dos corpos, as funções da palavra e, por último, as repartições do visível e do invisível - que tecem entre si o que denomina por *estética primeira*<sup>3</sup>. Este mapa cartográfico que determina o comum - as formas de inscrição do sentido da comunidade - é designado por Rancière de regime das artes e constitui o que as artes têm de comum com a política<sup>4</sup>. A noção de regime em Rancière não pode ser confundida com a noção de paradigma kuhniano. Os regimes não se sucedem num movimento de rutura e sucessão, ainda que, à semelhança da noção de paradigma,

---

<sup>3</sup> Rancière partilha da conceção do real de Lacan, mantendo deste modo a relação simbólica entre as três grandes formas de figuração da comunidade - a posição e movimento dos corpos, as funções da palavra, as repartições do visível e do invisível.

<sup>4</sup> Rancière, J., *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris, 2000.



comportem uma inteligibilidade irracional. Os registos dos distintos regimes subsistem ao longo da história ocidental, constituindo o substrato da mesma, com as suas ideias e figuras estéticas ativas. Estas permanecem frequentemente por longos períodos de tempo em regime de latência, numa constante tensão entre o atual e o potencial, através da qual se gera uma energia particular de circulação de sentido, e ascendem ao estatuto de patente aquando de um acontecimento estético. O movimento histórico é garantido pela irrupção sucessiva de novas abordagens conceptuais, em que a nova paisagem de sentido afirma a sua supremacia sobre as outras, que continuam a subsistir num plano de latência.

Em Rancière ocorre uma inversão dos termos da equação com que usualmente se edifica a história. Na sua ótica, a leitura da história deve ser consagrada com base na noção de «fictionalité propre»<sup>5</sup>, sendo que o motor da própria história não são os factos históricos, mas sim os *acontecimentos a-históricos*, sob o argumento de que o movimento da história não é determinado por uma razão intencional, mas antes por uma inteligibilidade irracional. A questão da racionalidade da ficção remete-nos para a distinção entre a ficção e a falsidade. Rancière retoma a argumentação de Aristóteles que sugere, opondo-se à condenação platónica das imagens poéticas como simulacros, que a poesia é superior à história, na medida em que a primeira pode conferir “uma lógica causal a uma ordenação de acontecimentos”, enquanto a segunda está condenada “a apresentar os acontecimentos segundo a desordem empírica deles”.<sup>6</sup> As verdades da poesia revestem-se de um carácter indeterminado e enigmático, são verdades prometidas na linguagem do poema, passíveis de interpretação. A presença sensível dessas verdades enigmáticas leva a que a memória encerrada no poema seja reencontrada e reinventada. Assim, afastamo-nos do conceito de poesia como representação, porque a sua linguagem não representa, mas faz pressentir o indizível que precede a construção do poema. Da inacessibilidade da palavra originária<sup>7</sup> se deduz a impossibilidade de uma racionalidade histórica e da sua ciência.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> *Op. Cit.*, pp.54-65.

<sup>6</sup> *Op. Cit.*, p.56.

<sup>7</sup> Rancière, J., *Les paradoxes de l'art politique*, in *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008.

<sup>8</sup> Com este argumento, Rancière reacende a polémica, muito cara aos historiadores, da relação entre história e literatura – entre realidade e ficção – e a consequente “impossibilidade de uma racionalidade da história e de sua ciência”. *Id.*, *Le partage du sensible*, *Op. Cit.*, p. 56

A história, segundo Rancière, é marcada por fraturas, entre as quais se registam períodos históricos específicos e governados por sentidos gravitacionais, segundo um processo constante de fluidificação de tudo<sup>9</sup>, compreendidos e gravados nas memórias individuais e plurais. Os sentidos, em torno dos quais gravitam as configurações históricas, derivam de um *acontecimento*<sup>10</sup>reconfigurador de sentido. A dinâmica que garante a inteligibilidade da história é a memória associada à imaginação e não à razão. São os novos sentidos, entre o aprender e o trabalhar, que fazem brotar da paisagem constelações imprevistas e sedutoras de possíveis configurações do *devir*. Nos intervalos dos ritmos impostos e nos espaços aparentemente não partilhados e vazios de sentido, irrompem novas temporalidades que, ao serem múltiplas, conduzirão a uma reconfiguração imprevista do espaço e, conseqüentemente, à emancipação do homem. Os contrários, no pulsar próprio do sensível, são a condição fundamental para se entender a vida na potência heterogênea que a caracteriza. Não há qualquer tentativa em Rancière de superar os contrários, mas sim de mergulhar nas forças vitais da própria vida, colhendo delas o *poder* da criação.

---

<sup>9</sup>Rancière, J., *As Desventuras do Pensamento Crítico In Crítica do Contemporâneo*, Conferências Internacionais, Serralves 2007 [em linha] Ed. Serralves: Fundação de Serralves, 2007, pp.86-87 [Acedido em 14 novembro de 2009]. Disponível na Internet:<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS2007-POLITICA-web.pdf>,

<sup>10</sup>O conceito de *acontecimento*, tal como aqui é apresentado, deve ser distanciado da noção, mais próxima do senso comum, de *facto*. Se um “facto” pode ser arquivado, transmitido, justificado e analisado, os acontecimentos são *indizíveis, inimagináveis, inenarráveis, ou simplesmente inefáveis*. Os acontecimentos não têm autoria nem protagonistas; introduzem uma fratura histórica marcando um “antes” que os precede e um “depois” que prevalece; ocorrem de forma fulgurante; constituem uma provocação ao pensamento e surgem como uma rutura de que resulta um certo começo. Contudo, ainda que o acontecimento tenha um caráter de “já ocorrido” apresenta, todavia, uma “atualidade” no tempo presente. Um acontecimento resulta de um sentimento de inquietação, medo e/ou estranhamento, ocorre num determinado instante, que não pode ser previsto, em que há uma rutura com as categorias de pensamento e organizações conceptuais anteriores devido à erupção de um novo sentido. Um acontecimento é um movimento de definição “a vir” do sujeito que rompeu com as categorias de pensamento dominantes, de que resulta a irrupção de uma nova temporalidade. “Um acontecimento é uma irrupção do imprevisto e extraordinário; é, em primeiro lugar, *o que dá a pensar*; não aquilo sobre o qual se pensa, mas o que nos dá a oportunidade de pensar sob a exigência de um pensamento novo, com novas categorias e com uma nova linguagem. Em segundo lugar, todo o acontecimento é o que nos permite *fazer uma experiência*. Um acontecimento não é justamente esse *outro* que faz experiência em nós, porque é algo que nos acontece e não nos deixa iguais. Em terceiro lugar, um acontecimento é o *que rompe a continuidade do tempo*, da história e do tempo pessoal do vivido.” Segundo *Dicionário de Filosofia de Educação* (2006), Universidade do Porto, Faculdade de Letras. Departamento de Filosofia, Coordenação: Carvalho, A. D.; Comissão Científica: Carvalho, A. D. [et.al.], Porto Editora, Porto, Entrada: *Acontecimento*

## A CONFIGURAÇÃO ENTRE O CORPO E A ESCRITURA

A história ocidental, cuja estrutura elementar é a da exegese judaico-cristã, do cômputo da hermenêutica do outro, é o relato do eterno combate contra o tempo e o absurdo. A tradição ocidental, tanto no modo de pensar como de escrever, alimentou-se da exemplaridade do livro em que a palavra se fez carne, habilmente redigido num jogo de circularidade virtuosa em que no fim, pela realização da promessa vaticinada, reafirma o enredo projetado inicialmente. Tomando como exemplo o relato bíblico de Noé, Rancière denota que na figura de Noé, carpinteiro e profeta, coincide uma dupla realidade: a realidade figurativa do seu relato e produção material e a realidade figural<sup>11</sup> da relação do corpo por vir de sua verdade. Este *corpus de verdade* congrega quatro segmentos – espírito, letra, verbo e carne - que se ordenam nas seguintes proporções: a letra da Escritura converte-se em espírito na mesma proporção que o verbo se converte em carne<sup>12</sup>. Estas dimensões constituem os segmentos originários da configuração primeira, sobre a qual todo o pensamento se edificará. Partindo desta estrutura paradigmática, com incidência particular no modelo de conversão do Verbo para a carne, Rancière inquirir sobre o modo como experienciamos a própria corporeidade. Com base na passagem do Evangelho de São Marcos (16:8), destaca o modo como a literatura se ligou ao livro da vida, por um “sobressalto” perante a ausência *do corpo de Jesus*. Recorrendo ao Evangelho de São João (21:1-14), referente ao milagre dos peixes, interpreta a forma como a presença do Verbo feito carne se manifesta numa experiência do quotidiano, com o intento de captar o modo como consideramos a fisicalidade das palavras da literatura romanesca em relação ao modelo teleológico que lhe antecedeu e deu origem. Já pela passagem da profecia de Jesus a Pedro, segundo a qual Pedro negaria conhecer Jesus três vezes antes de o galo cantar (MT 26, 69-74), se inaugura a lógica de conversão da função simbólica numa narrativa prosaica, via pela qual assegura a passagem entre a temática do livro e o narrador da história, que projeta a narrativa em direção não à realidade que foi, mas àquela que *deve ser*. Mais do que assegurar a transmissão de valores, o relato bíblico “assurer le passage du témoin, du Verbe incarné à l’écrivain sacré, des Écritures à l’écriture, de

---

<sup>11</sup> Expressão cunhada por Rancière para sinalizar uma narrativa que se institui como uma promessa na relação que estabelece com o “corpo vindouro de sua verdade”. Rancière, J., *La chair des mots – Politiques de l’écriture*, Galilée, Paris, 1998, pp.94-95.

<sup>12</sup> *Op. Cit.*, p.97.

l'écriture au monde qui est sa destination.”<sup>13</sup> A estrutura originária do pensamento ocidental acolhia na unidade divina o pensamento humano e o próprio mundo, que unificaria todos os seres e coisas numa tela indistinta, em que o todo seria igual às suas partes. Essa unidade divina terá sofrido uma primeira divergência no pensamento de Platão, a partir do qual a técnica se separa da divindade, ou seja, o discurso do objeto técnico é remetido para o regime do particular que, por sua vez, é desligado do regime divino. Partindo da concepção que existem duas realidades distintas a envolverem o ser humano, o *Mundo das Ideias* e o *Mundo das Sombras*, o seu questionamento traduz o esforço em demonstrar a cegueira dos homens diante do *Mundo das Sombras* (aparências) e em orientar o(s) espírito(s) para as ideias ou formas do *Mundo das Ideias* (inteligível). Esta cisão da unidade divina, que coincide com o início da racionalização, desarticula a harmonia estabelecida entre as palavras e a realidade ao introduzir a ideia de que toda a semelhança deve ser combatida. A palavra, em Aristóteles, volta a conquistar o poder de conduzir os movimentos próprios da vida à existência. Numa tentativa efémera de regressar ao estágio primitivo, Aristóteles atribui à arte a função de religar a técnica com o divino, ou seja, apagar a diferença entre sujeito e mundo. Contudo, alheio a este intento, ocorre no pensamento da modernidade<sup>14</sup> um segundo desfasamento, incompatibilizando qualquer intento de harmonização entre o mundo da técnica, que se vincula ao mundo científico, e o mundo divino, convertido em mundo ético e moral. Neste seguimento, o poder do homem (individual) da modernidade de encarnar as personagens dos romances é explicado por Rancière pelo facto de ter ocorrido um deslize do fenómeno de encarnação da esfera mítica e teológica para o senso comum (profano). Nos termos de Rancière, “a la place du rapport d'adéquation entre Noé personnage, Noé prophète et Noé «écrivain», “à la place de l'équivalence entre la fiction d'Homère et les modes d'être de ses personnages et de son peuple, s'opère une dissociation: la puissance de l'écriture se dissocie entre le malheur du

---

<sup>13</sup> *Op. Cit.*, p.9

<sup>14</sup> O termo modernidade é, neste ensaio, adotado no sentido meramente cronológico e não crítico. A negação do conceito de modernidade como categoria crítica resulta em proveito da postulação alternativa do conceito de «regime estético da arte», tese que Rancière formaliza sistematicamente em *Le partage du sensible: esthétique et politique*. A modernidade, tal como a consagramos, traduz o aparecimento de um regime sensível que opera em modo de rutura no interior de um regime das artes e que, de algum modo, antecipa o regime estético das artes.

chevalier et la maîtrise de son écrivain. Le roman n'est pas alors le monde enchanté de la fabulation. Il est le lieu où l'écriture s'expose pour ce qu'elle est, dénuée de corps.”<sup>15</sup>

### **Interpretação do corpus das Escrituras**

Na disputa sobre a sabedoria dos egípcios antigos, S<sup>to</sup>. Agostinho e Tertuliano pontificam duas “teologias do literário” enredadas na equivalência cristã, no que diz respeito à encarnação do Verbo, bem como à realização da própria Escritura.<sup>16</sup> A tese central da argumentação rancièriana é que a realidade romanesca deriva destas duas ideias do *corpus de verdade* do Cristianismo, viabilizado pelo que existe nele, em estado de latência, do *corpus de verdade* do paganismo.

Na primeira teologia, S<sup>to</sup>. Agostinho determina que só existe ciência quando existe um sistema de escrita que preserva as suas operações. Desta afirmação se deduz que o conhecimento é anterior à escrita, explicando assim as profecias. Promove-se, desta forma, a relação da Escritura com ela mesma, subsidiada por um escritor que é mestre do relato codificado, do enredo hermenêutico e portador das interpretações das parábolas. Entende-se, desde então, por figura, não uma imagem cujo sentido deve ser interpretado, mas um corpo que anuncia um outro corpo que o complementarà ao presentificar corporalmente a sua verdade, rejeitando assim o procedimento com base na alegoria.

Na segunda, evidencia-se o corpo representável, fundamento de toda a narrativa que se constitui como uma promessa, que se realiza na história e dá o seu testemunho. A condição de verdade de todo o acontecimento miraculoso depende da crença do corpo (sofrimento) de Cristo. Assim, afirma Rancière, “la première [S. Augustin] autorise une coïncidence entre le corps théologique de la lettre et le corps poétique de la fiction. (...) La seconde [Tertullien] disjoint ces deux corps, isolant du même coup la singularité romanesque et littéraire de tout corps de vérité.”<sup>17</sup>

A operação de validação do figural e do figurativo por transferência da dimensão teológica para a poética é uma constante na história ocidental. O princípio da transferência é simples, fazer deslizar a função figural sob a função figurativa, convertendo, desta forma,

---

<sup>15</sup> *Op. Cit.*, p.105.

<sup>16</sup> *Op. Cit.*, pp.87-102.

<sup>17</sup> *Op. Cit.*, p.97.

um texto religioso num texto poético. A verdade das profecias sagradas, defendida na primeira teologia, sob influência do aristotelismo, converte-se na verdade da imaginação que fala à linguagem figurativa das imagens. Vico, na idade moderna, pressente a equivalência entre o figural e o figurativo, ao afirmar que tanto as fábulas como as figuras de Homero devem ser entendidas como portadoras de uma verdade, enquanto expressão de um povo que relata a consciência que tem de si e do seu mundo, tese retomada posteriormente no sistema hegeliano. Simultaneamente, confluem para um só plano, sobre o qual se funda a dupla missão atribuída ao romance, as duas teologias do literário: a que se opõe à abstração da situação romanesca da separação entre o indivíduo e o seu mundo e, pelo contrário, a que subsume a imaginação romanesca na ideia de um poder de incarnação da fabulação. Consagra-se, desta forma, a poesia como um prazer natural que prende o espírito humano à fabulação e, simultaneamente, transpondo Aristóteles, um modo agradável pelo qual o intelectual refina a sua linguagem enriquecendo-a com jogos de figuras. Como nos esclarece, “la fable, la métaphore, la rime et l’exégèse sont toutes des modes de ce pouvoir de fabulation, c’est-à-dire de présentation imagée de la vérité. Toutes composent un même langage de l’image dans lequel viennent s’abîmer ensemble les catégories de l’inventio, de la dispositio et de l’elocutio et, avec elles, la «littérature» des érudits. Le roman vient communiquer avec l’Ecriture sainte au nom d’une théorie de la poésie qui en fait une tropologie, un langage figuré de la vérité.”<sup>18</sup> Desta forma, a poesia sagra-se, não só como uma prática partilhada pelos romanos, pelos povos bárbaros do ocidente e pelos intelectuais do oriente, como, e sobretudo, por extensão do conceito, coloca em vigência os três elementos primordiais, a saber: a invenção das fábulas, o jogo de material sonoro da linguagem e os métodos de interpretação de fábulas. A atividade pela qual se criam histórias passa a coincidir com o modo pelo qual as mesmas são interpretadas que, por sua vez, garante a dinâmica através da qual a arte tece a ficção na própria vida. Esta sobreposição de planos de criação coincidirá com uma sobreposição das figuras conceptuais e dos tipos de registos linguísticos. A conversão do escritor sagrado em poeta, em símbolo de um jogo linguístico, só é possível porque a «promessa do corpo» foi incorporada à questão da imaginação, para a identificar com uma promessa de sentido e, agregada na linguagem natural convertida, por sua vez, em linguagem pictórica do espírito.

---

<sup>18</sup> Rancière, J., *La parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette Littératures, 1998, p. 37.

Assim, “il n’est rien d’autre que poésie: manifestation de l’activité polymorphe de l’esprit qui est en même temps fabrication, fiction, figuration, ornementation et interprétation.”<sup>19</sup>

De igual forma, a interpretação de Tertullianus do corpus das Escrituras teve as suas consequências. A verdade de um corpo sofredor incarnado requer o sacrifício dum novo corpo que o testemunhe. A partir desta perspetiva, de que a ideia de escrever é dar corpo à possibilidade da palavra adquirir uma forma, entregando-a ao sofrimento da encarnação para que se cumpra a promessa, o ato de escrita é transposto para a relação sombra/verdade, para a relação do texto e da forma do mesmo se manifestar no corpo. Explica-se o sofrimento como sendo o indício da manifestação de uma inscrição no corpo duma mensagem divina. A exposição do corpo ao sofrimento visa cumprir o processo de rarefação do corpo do autor, que constitui um obstáculo à lucidez, em relação à letra e ao espírito, ritual pelo qual cumpre o seu processo ascético. “Mais ce sacrifice d’un corps est aussi ce qui réduit toute écriture à la pure matérialité insensée de son tracé.”<sup>20</sup> Como efeito desta cátedra, temos o aparecimento dos copistas na vida monástica, ato pelo qual o monge se curva à palavra divina. A aventura de Don Quixote de la Mancha, cuja loucura se explica por demência mística, retrata, pela submissão do corpo ao limite da demência na verificação da mensagem, a incapacidade de distinguir a ficção da realidade. A transposição do *corpus* da escritura para o *corpus* da literatura é autorizada pela «verdade» da ficção, transferindo, em simultâneo, as virtudes da encarnação para a fabulação. Da loucura donquichoteana se depreende o mundo absurdo, que não é mais uma realidade que deriva unicamente da experiência, uma vez que os livros contribuem para a edificação de uma realidade que, num *continuum* entre a produção de relatos e a demonstração do que atestam, se convencionam como sensível partilhado. Don Quixote, figura que Rancière descreve como “la victime du livre”<sup>21</sup>, dá o seu corpo para atestar a verdade, não mais a do livro sagrado, mas a do livro órfão, dos relatos ou das reencenações da “loucura da cruz”, da loucura ascética dos corpos expostos não só ao sofrimento, mas também ao absurdo. Em termos prosaicos, Rancière afirma: “nous dirons que la fable donquichottesque, c’est la

---

<sup>19</sup> *Op. Cit.*, p.102.

<sup>20</sup> *Op. Cit.*, p.104.

<sup>21</sup> *Id.*, *La parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, *Op. Cit.*, p. 76.

fiction spécifique d'un quasi-corps qui vient expérimenter le défaut de l'incarnation, mesurer l'écart de toute vérité du livre à la vérité du Verbe incarné.”<sup>22</sup>

A preocupação constante em denunciar o poder “mítico-religioso do livro”, exaltando o rigor intelectual num combate feroz ao destino donquichotiano, é precisamente a conjuntura que realça a falha onde a literatura opera e impõe o teatro como modelo de passagem do texto à realidade, fundando assim a dramaturgia da escrita<sup>23</sup>. A tradição da literatura ocidental opera neste jogo de deslizamento do figural para o figurativo (simbólico), de fazer carne a partir da Palavra.<sup>24</sup> Deste jogo prospectivo decorre a necessidade de um corpo para comprovar a Escritura, “il faut toujours un corps pour prouver l'Écriture. Il faut toujours l'Écriture pour prouver que le corps en question est bien ce corps, il faut à nouveau un corps pour prouver que le corps qui a disparu était bien celui qui effaçait toute distance de l'Écriture à elle-même.”<sup>25</sup> O espectador, condição de todos nós, segundo Rancière, entra em palco no grande teatro da vida neste contexto de desacordo íntimo de natureza linguística. A cartografia sensível respeita o modelo de teatro, enquanto espaço performativo onde corpos vivos irradiam energia contaminando outros corpos vivos, que é o que Rancière entende por política. O sentido emancipador do espectador está ligado a um poder estranho que atua sobre ele e o impele a agir.

---

<sup>22</sup> *Id.*, *La chair des mots – Politiques de l'écriture*, *Op. Cit.*, p.105.

<sup>23</sup> No artigo *Le spectateur émancipé*, Rancière realiza uma reflexão sobre o teatro tecendo-a na relação primordial do ato de encenar e a condição do espectador. Segundo ele, urge um novo modelo de teatro, um teatro sem a condição do espectador, em que a relação ótica - implícita no termo *theatron* - esteja subordinada a outra relação, a implícita no termo drama. Drama significa ação. O teatro é o lugar onde corpos vivos desempenham uma ação na presença de outros corpos vivos. Estes últimos, mesmo que tenham renunciado ao seu poder, são impelidos para a sua recuperação pelos corpos cuja performance, na inteligência que esta performance constrói, transmita energia. O verdadeiro sentido do teatro deve ser atribuído a este poder que atua. O teatro deve ser trazido nos seus termos originais. O que se deve procurar realizar é um teatro sem espectadores, isto é, onde os espectadores deixam a sua condição passiva, por terem sido capturados pelas imagens, e se tornam participantes ativos numa ação comunitária. *Id.*, *Le spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, pp.7-29.

<sup>24</sup> “There is always in literature and in poetry this promise or this temptation: now, the words will be more than words. As poetry and literature consist in exceeding the ordinary use of words, the ultimate goal of that excess is precisely for words to become physical reality. We can think of this theme in the nineteenth century—for instance, the Whitmanian or Rimboldian idea of a new language, the idea that poetry must be a language accessible to all the senses. We can think also of the twentieth-century idea that theatre must no longer be just words but rather must become a kind of physical reality, and even words on the stage of the theatre often become physical reality. Think, for instance, of Artaud's theatre of cruelty. It is a temptation, and, at the same time, the temptation is always postponed or dismissed.” Rancière, J., *Aesthetics against Incarnation: An Interview by Anne Marie Oliver*, [em linha]. *Critical Inquiry* 35 - Autumn2008, by The University of Chicago, p. 176. [acedido em 09 setembro 2012], Disponível em: <http://house.of.leaves.free.fr/Nouveaux-Commanditaires/004/TEXTES/Ranciere%20-%20Aesthetics%20against%20Incarnation.pdf>

<sup>25</sup> *Id.*, *La chair des mots – Politiques de l'écriture*, *Op. Cit.*, p.96.



Esta configuração saturada, que dialectiza o corpo com a Escritura, instaura uma ordem dupla: a incorporação no *corpus* literário da falha do vazio do túmulo que reabre incessantemente o circuito do “espírito convertido em advento” que, por sua vez, congrega a palavra narrada e inscrita na materialidade de texto (corpo de sentido parcial), articulando-a simultaneamente com o “figural”. Deste cenário depreende-se a impossibilidade de destrincar o “figural” do “retorno” ao Ressuscitado, apesar do “literário” se encontrar alojado no espaço vazio do corpo que se esvaiu. Não obstante o facto de as palavras atualmente não possuírem outra dimensão para além da sua, a estrutura originária do pensamento ocidental não permite ultrapassar a oposição entre as palavras e as coisas, o que implicaria uma total reformulação do enquadramento da experiência coletiva fundado na ideia de que as palavras são um tipo de realidade, na medida em que criam um certo tipo de materialidade. Em muitos projetos políticos ou literários, sobretudo na religião, está pressuposta a abolição da distância da palavra e da realidade, pelo princípio de que a letra desaparece no espírito e o espírito torna-se carne. Esta dialética de conversão presume a existência de uma realidade sensorial incumbida de abolir a distância entre as palavras e as coisas, assim como a distância entre os falantes. O “figural” continua a operar no corpo da “realidade”, ressurgindo furtivamente ao penhorar a verdade no corpo comunitário, compondo, através dos seus «quase-corpos», os contornos do ausente, num combate permanente ao estado de orfandade da letra. A relação atual entre o figurativo (literatura romanesca) e o figural (literatura teológica) Rancière descreve nos seguintes termos: “theology, in fact, is about the modes of presence of the divine. And literature consists in changing the forms of presence evoked by words.”<sup>26</sup> Ao escrever no momento em que a herança resvala ou desvanece, essas poderosas máquinas de formalizar, outrora ao serviço do *logos*, supostamente sem desvio, indelévels e infalsificáveis, funcionam em modo de deslize, perturbando as estruturas e a ordem das classificações.

### **As oscilações entre o figural e o figurativo**

O princípio da realidade da ficção é viabilizado pela cisão consagrada entre Cervantes e D. Quixote, isto é, entre o autor e a personagem. Esta resulta de dois fatores distintos: “first is the idea that you have to sacrifice or devote yourself to the verification of the book,

---

<sup>26</sup> *Id.*, *Aesthetics against Incarnation: An Interview by Anne Marie Oliver*, [em linha]. *Op. Cit.*, p.175.

as in the example of Don Quixote, which is, of course, a form of revival of the idea of the incarnation of the Christ to make the truth of the Scriptures become sensory reality.”<sup>27</sup> A solidão da escrita que permite a fantasia de Cervantes viabiliza, paralelamente, a loucura de D. Quixote. Esta disjunção, que não encontramos na figura de Noé - relator, profeta, carpinteiro e detentor da verdade – nem na individualidade ética de Ulisses ou na individualidade poética de Homero, permite a instauração de uma relação desarticulada entre o escritor e as personagens que cria, debilitando o princípio regulador da ordem representativa. Esta disjunção Agamben interpreta como sendo a cisão operada em Descartes entre o sujeito da experiência tradicional e o da experiência do conhecimento<sup>28</sup>. O *eu* substantivado de Descartes, que reúne em si a experiência e o conhecimento, é a base sobre a qual o Barkeley e Locke edificarão o novo sujeito metafísico em substituição da alma cristã e do *nous* da metafísica grega. A mutação operada no sujeito implica uma alteração da experiência tradicional que, ao ser finita, podia-se aspirar a um estado de maturidade onde a esfera do *ter* coincidiria com a do *fazer*. Contudo, na esfera do sujeito da ciência, esta coincidência revela-se impossível. A experiência, aduzida pelo caráter infinito do conhecimento, tornar-se-á algo de índole semelhante, como algo que se pode *fazer* mas não *ter* (infinitude). A duplicação do sujeito da experiência é captada por Cervantes, que coloca D. Quixote, o velho sujeito do conhecimento que pode *fazer* experiências sem nunca as *ter*, a caminhar de forma unida e inseparável numa busca aventureira e (quase) inútil com Sancho Pança, o sujeito da experiência tradicional que apenas pode *ter* experiência sem a *fazer*. Nasce assim a figura do escritor, onipotente e mestre do jogo da ilusão, que ora desaparece em nome da objetividade que se pretende conquistar, ora assume o seu paternalismo face à personagem, ora se reduz ao papel de copista. Por tal feito, afirma Rancière, “face au livre de vie épique, le roman comme autodémonstration de la toute-puissance de l’écrivain.”<sup>29</sup> A teologia da divindade literária, que reaparece no romantismo, nasce desta cisão associada à ideia de que qualquer corpo ficcional adquire a sua profundidade nos reenvios infinitos da palavra que o enuncia sobre si mesmo. A quase-existência do narrador garante, não só a soberania do escritor sobre o corpo quase-experimental da personagem, que é sua refém, mas igualmente, sobre

---

<sup>27</sup> *Op. Cit.*, p. 179.

<sup>28</sup> Agamben, G., *Infância e História – Destruição da experiência e origem da História*, trad. Henrique Burigo, 1ª ed. aumentada, Ed. EFMG; Belo Horizonte, 2008, pp. 32-33.

<sup>29</sup> *Id.*, *La chair des mots – Politiques de l’écriture*, *Op. Cit.*, p.110.

aqueles cuja loucura é ler livros. Esta soberania tem correlativos em todos os domínios cujo ponto de interceção seja o homem, que se encontra agora capturado pela escrita desertificada de toda a encarnação de *logos*. O romance é o lugar da escrita onde o mito da palavra grávida de *logos*, que constantemente cintila por entre o que relata, não encontra realidade, nem no mundo nem na palavra, para se encarnar. “Celle d’une parole sans corps qui l’atteste, cette «peinture muette» dont parle Platon et qui s’en va courir le monde sans père qui garantisse le discours et rouler de droite et de gauche sans savoir à qui il faut et à qui il ne faut pas parler.”<sup>30</sup> A ausência do corpo, constante ao longo da história, ainda que, na génese, quase impercetível, lampeja atualmente, num apelo insistente à presença de um corpo que apague a distância do livro da vida em relação a ela mesma. O corpus literário, no impulso de reintegrar o corpo desmaiado, não consegue desviar-se do “figural” e do “retorno” ao corpo Ressuscitado, ao estabelecer uma tela de sentido por meio das conexões deste com os objetos que denunciam uma presença divina. “Ainsi”, defende Rancière, “la faille se marque-t-elle au moment de dire adieu au Verbe fait chair et d’envoyer son livre dans le monde, au moment de laisser l’écriture dire toute seule ce que disent les Écritures. Toute une tradition de la pensée et de l’écriture s’est pourtant nourrie du modèle du Livre par excellence, le livre du Verbe fait chair, la fin qui retourne au commencement, les deux testaments repliés l’un sur l’autres: bibles romantiques des peuples ou de l’humanité; livres de notre siècle savamment construits selon le jeu du cercle qui se referme.”<sup>31</sup>

O leitor, perante a insignificância da prosa do mundo, fica preso à letra morta e às vidas silenciosas dos corpos quase-experimentais, cuja linguagem é suficientemente análoga à linguagem teleológica para possibilitar a identificação do leitor com a personagem, que progressivamente revela os segredos e mistérios ficcionados. Assim, o corpo da letra, se por um lado se sagra como instância de mediação do diálogo entre distintos grupos sociais, pela sua condição de conjunto de saberes partilhados, que tentam por esta via harmonizar as suas relações, por outro lado, opera por divisão do conhecimento em partes exclusivas (saberes tradicionais/saberes científicos, por exemplo). Deste raciocínio se depreende que o corpo da letra é “coisa” política.

---

<sup>30</sup> *Op. Cit.*, p.111.

<sup>31</sup> *Op. Cit.*, p.10.

## ACONTECIMENTO E MOVIMENTO DA HISTÓRIA

A história, na perspectiva de Rancière, é marcada por fraturas, entre as quais se registam períodos históricos específicos e governados por sentidos gravitacionais, segundo um processo constante de fluidificação de tudo. Os sentidos em torno dos quais gravitam as configurações históricas derivam de um *acontecimento* reconfigurador de sentido, compreendido e gravado nas memórias individuais e plurais. O primeiro acontecimento reconfigurador de toda a experiência sensível remonta a Platão. Ao regime platónico seguiram-se dois outros regimes, o aristotélico e o kantiano, que detalharemos com precisão ainda neste capítulo. Em todos os recortes temporais, que Rancière apelida de regime das artes, há uma identidade entre o pensamento e o não-pensamento, que remete para uma certa ideia de eficácia e configuração do próprio pensamento – *modos de pensabilidade*. A essa ideia de pensamento corresponde uma ideia de escrita, o que endereçará, necessariamente, a uma superfície de inscrição privilegiada. A escrita não quer dizer simplesmente uma forma de manifestação da palavra, é uma superfície pictórica que, pela mediunidade de que é própria, anima e transporta *a palavra viva*. A afirmação de determinada superfície pictórica de apreender um ato de palavra viva é o momento decisivo na mudança de paradigma.

Os regimes das artes, ao operar mudanças caleidoscópicas na visão do homem, determinam o *ritmo da composição do mundo*<sup>32</sup> a que só acederemos se investirmos na própria *vida*. Os corpos que animam os espaços cénicos com as suas *performances* irradiam uma energia vital que, no seu modo próprio de afetação, reconduz os corpos circundantes para determinadas posições. Em bom rigor, a energia de um corpo é determinada pela potência em afetar outros corpos. Esta energia passa de um corpo para outro em forma de saber – pela palavra – e atua pelo *dano*. Enquanto espectadores, devemos observar, seleccionar, comparar e interpretar o que se cria, para compor, na esfera da nossa individualidade, com os elementos recolhidos em distintos espaços cénicos, o nosso

---

<sup>32</sup> O ceticismo, segundo Rancière, resulta de um excesso de fé na possibilidade de se traçar uma linha reta entre percepção, afeção, compreensão e ação, não sendo por isso uma disposição aceitável. Na verdade, o sistema de informação, que é em si mesmo um «senso comum», constitui um dispositivo espaço-temporal no seio do qual as palavras e formas visíveis estão reunidas em dados comuns, pelos quais os sujeitos são afetados e através dos quais se inscrevem nas comunidades de palavras e das coisas; das formas e das significações. Não há possibilidade de opor à aparência a realidade, mas sim de construir outras realidades, outras formas de sentido, logo, outras comunidades, pela instauração de novas relações entre palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita. *Id.*, *L'image intolérable* in *Le spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, pp. 111-112

próprio poema e, num modo próprio, convertermo-nos em atores, realizadores, dramaturgos, bailarinos ou simples *performers*. Citando Rancière, “c’est ce que signifie le mot d’émancipation: le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d’un corps collectif.”<sup>33</sup>

O movimento histórico nada mais é do que um *continuum* entre *dissensus* a *consensus*<sup>34</sup>, que implica a criação e superação de tensões entre dois pólos - o individual e o coletivo, segundo valências distintas - potência e impotência, de que resultam acontecimentos ou atualizações. O *dissensus* traduz o processo de transferência da carga simbólica, por via da linguagem, onde se criam novas paisagens de sentidos às quais os sujeitos que dão corpo. O *dissensus* não é um processo de disputa entre a política e a polícia, é sim um processo político de arremesso da palavra já dotada de significação, que opera por dano ao criar uma fissura na ordem sensível, ao confrontar o enquadramento percetivo estabelecido, ao agir de forma inadmissível e, sobretudo, pelo modo como resiste à legitimação jurídica. A expressão utilizada por Platão de “seres falantes anónimos”, reportando-se às pessoas em geral, consagra, segundo Rancière, a primeira divisão da comunidade, no sentido que expressa uma rejeição clara à distribuição ordenada dos corpos na comunidade. O *demos* traduz, segundo Rancière, “la distribution symbolique des corps qui les partage entre deux catégories: ceux qu’on voit et ceux qu’on ne voit pas, ceux dont il y a un *logos* – une parole mémorial, un compte à tenir -, et ceux dont il n’y a pas de *logos*, ceux qui parlent vraiment et ceux dont la voix, pour exprimer plaisir et peine, imite seulement la voix articulée.”<sup>35</sup>

É pela eficácia simbólica das palavras que se criam sujeitos políticos. O aparecimento de concepções em torno das quais se criam ficções é da ordem do simbólico que, como tal, possui uma eficácia real na organização do corpo social. A noção de eficácia simbólica remete-nos necessariamente para o universo de Lévi-Strauss, que a entendeu como a

---

<sup>33</sup> *Op. Cit.*, p.26.

<sup>34</sup> O *consensus* é o especial regime sensível pelo qual, regido pelo pressuposto que toda a parte da população pode ser incorporada na ordem política, ocorre uma saturação “policière” da política. Pela racionalização das relações e das comunicações, todos os grupos e problemas entram na lógica embrutecedora de realizar pactos para fixar os limites do possível, com parceiros sociais definidos, já identificados e integrados. Essa ausência de política, essa regra consensual, é simultaneamente o outro lado do poder carismático, das guerras étnicas, do racismo, da xenofobia, é a modernidade, que é também consenso. A política é o arcaico, o conflito, cada vez mais rara, mas latente neste cenário de aparente hegemonia da ideia de necessidade de consensos. Rancière, J., *Aux bords du politique*, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1998, pp.137-138

<sup>35</sup> Rancière, J. *La Méésentente – Politique et Philosophie*, Galilée, Paris, 1995, p.44.

instância que garante a harmonia entre dimensões paralelas: mito-realidade; inconsciente-subconsciente; narrativa histórica-narrativa individual, em suma, entre os significados e significantes<sup>36</sup>. A influência de Lévi-Strauss está bastante patente no pensamento de Rancière, tal como iremos demonstrar ao longo deste ensaio. Em bom rigor, o pensamento de Lévi-Strauss revela-se de extrema relevância, na condição de pai do estruturalismo, para perceber o modo como a história se tece entre as instâncias inconscientes e as patentes, designadas por ele de “sistemas máscara”<sup>37</sup>.

Na ótica lévi-straussiana, a estrutura *a priori*, sede do pensamento simbólico e fundamento de todos os sistemas socioculturais<sup>38</sup>, ainda que de natureza inconsciente, é o

---

<sup>36</sup> Lévi-Strauss reconhece a precedência *da forma mítica* sobre qualquer conteúdo de uma narrativa. A estrutura é mais importante do que o vocabulário. Quer o mito seja recriado pelo sujeito, quer seja confiado da tradição, ele só absorve das suas fontes o material de imagens que ele emprega, mas a sua estrutura psíquica, através da qual a função simbólica se realiza, permanece inalterável. Na análise de um texto indígena de cariz mágico-religioso, Lévi-Strauss advoga que a linguagem constitui a via privilegiada de condução à consciência de tudo o que se encontra inconsciente e residindo no corpo de um qualquer indivíduo, seja de natureza psicológica, fisiológica e/ou social. Admitindo que o corpo constitui um palco teatral, técnicas linguísticas devidamente estruturadas possibilitam a passagem da realidade banal ao mito, do universo físico ao fisiológico, do mundo exterior ao corpo interior.<sup>36</sup> A narrativa constitui uma técnica singular que possibilita reconstruir uma experiência real, onde o mito se limita a substituir os protagonistas. Depois de uma preparação psicológica específica, a “narrativa mítica”, portadora de uma “visão iluminadora”, conduz até ao pensamento consciente todas as sensações inefáveis e dolorosas que se encontram alojadas na estrutura real do próprio corpo. O corpo constitui, assim, uma *espécie de geografia afetiva* com pontos específicos de resistência. Povoado de *monstros fantásticos e de animais ferozes* (dores personificadas), todas as forças que percorrem o corpo, podendo conduzir a “maleitas” diversas, estão sujeitas a uma interpretação que permitirá a apreensão das mesmas pelo pensamento consciente ou inconsciente. Trata-se, efetivamente, de construir um conjunto sistemático, uma narrativa que integre todos os arquétipos de que cada ser e objeto são realidades sensíveis, identificando as funções simbólicas que desempenham na respetiva narrativa que, por transferência, dotam o mundo de sentido. É no interior desta narrativa que o inconsciente estrutural comunica com o individual, operando através da linguagem performativa, estabelecendo a relação entre o símbolo e a coisa simbolizada ou, fazendo apelo aos termos linguísticos, do significante ao significado. Lévi-Strauss C., *L’efficacité symbolique* - Cap. X, in *Anthropologie structurale*, Agora, Ed. Plon, Paris, 2003, pp. 213-234.

<sup>37</sup> Lévi-Strauss, C., *La notion de Structure en Ethnologie*, in Lévi-Strauss, C., Cap. XV, in *Anthropologie structurale*, *Op. Cit.*, pp. 329-401. (traduzida e adaptada da comunicação original *Social Structure*, proferida em Wenner-Gren Foundation International Symposium on Anthropology em Nova York, in: *Anthropology today*, Kroeber ed., Univ. of Chicago Press, 1958).

<sup>38</sup> No pensamento de Lévi-Strauss, cada sistema é definido por referência a dois eixos ou planos, um metonímico (horizontal), formado pelas relações sintagmáticas ou de contiguidade (ordem do acontecimento), e outro metafórico (vertical), consistente nas relações paradigmáticas ou de semelhança (ordem da estrutura). Esta estrutura, sede do pensamento simbólico e fundamento de todos os sistemas socioculturais, consiste em pares de noções dialéticas através dos quais são projetados todos os tipos de registos que permanecem na nossa consciência. Esclarece-nos, posteriormente, de que existem somente dois modos de pensamento, o pensamento simbólico, que se situa na ordem da metáfora, e o pensamento científico, que se situa na ordem da metonímia, tese que se deixa traduzir no seguinte excerto: “la science eût, en effet, travaillé à l’échelle réelle, mais par le moyen de l’invention d’un métier, tandis que l’art travaille à échelle réduite, avec pour fin une image homologue de l’objet. La première démarche est de l’ordre de la métonymie, elle remplace un être par un autre être, un effet par sa cause, tandis que la seconde est de l’ordre de la métaphore.”. Lévi-Strauss, C., *La Pensée Sauvage*, Librairie Plon, Paris, 1962, p.36.

plano através do qual é projetado todo o tipo de registos que permanecem na nossa consciência, garantindo assim a eficácia simbólica das palavras. Está implícito no pensamento de Lévi-Strauss que a consciência é um instrumento da existência e não uma faculdade de produção de réplicas. Tal como observa “les superstructures sont des actes manqués qui ont socialement « réussi »”.<sup>39</sup> Os homens não formulam ideias sobre os entes apenas porque existem, mas sim porque as ideias se tornam necessárias. Este desfasamento entre a existência e a consciência não se reduz à distância entre a sociedade e a sua ideologia. Os esquemas conceituais são mediadores da atividade humana, a partir dos quais a matéria e a forma, desprovidas de uma existência independente, se realizam como estruturas, ou seja, como seres simultaneamente empíricos e inteligíveis. A «matéria» indica a natureza configurada pela cultura e a «forma» alude ao sistema, segundo o qual se configura culturalmente aquela natureza. Entre a infraestrutura e a superestrutura existe uma correlação não determinista, na medida que é operada por um mediador – o espírito humano. O processamento cerebral é uma infraestrutura cuja lógica confere aos sistemas culturais, ao constituí-los, uma certa autonomia. A dialética das superestruturas consiste, tal como nos afirma Lévi-Strauss, “comme celle du langage, à poser des unités constitutives, qui ne peuvent jouer ce rôle qu'à la condition d'être définies de façon non équivoque, c'est-à-dire en les contrastant par paires, pour ensuite, au moyen de ces unités constitutives, élaborer un système, lequel jouera enfin le rôle d'opérateur synthétique entre l'idée et le fait, transformant ce dernier en signe. L'esprit va ainsi de la diversité empirique à la simplicité conceptuelle, puis de la simplicité conceptuelle à la synthèse signifiante.”<sup>40</sup> É com base neste argumento que Lévi-Strauss sustenta a tese de que todo o objeto estético, embora carregue uma ideologia, a arte não é ideológico, é a expressão de uma verdade. A verdade tal como Lévi-Strauss a defende, como é óbvio, não é estabelecida por correspondência entre pensamento e matéria. Esta correspondência é, segundo este autor, inviabilizada pelo facto de o homem, no seu esforço de compreender o mundo, dispor de um excesso de significação que reparte entre as coisas, segundo leis do

---

<sup>39</sup> *Op. Cit.*, p.336

<sup>40</sup> A dialética das superestruturas que, em forma de linguagem, define *unidades constitutivas* e agrupa-as em pares de oposição, articula-as num «sistema» que funciona como operador sintético entre a ideia e o facto, transformando este último em *signo*. Assim, o espírito vai da diversidade empírica à simplicidade conceitual; depois, à simplicidade conceptual e, a seguir, desta à síntese significativa. *Op. Cit.*, p.174.

pensamento simbólico ou mitopoético”.<sup>41</sup> Esta distribuição do excedente é absolutamente primordial para assegurar a relação de complementaridade entre significantes disponíveis e significados referenciados e, simultaneamente, permitir o exercício do pensamento simbólico que, apesar das antinomias que o caracterizam, sendo que privilegia a improvisação e colagem de materiais sem uma unidade em vista (*bricoleur*), é a via pela qual o homem repara as lacunas da realidade<sup>42</sup>. Se bem que o pensamento científico seja um intento de disciplinar o pensamento, existem em todas as comunidades linguísticas *significantes flutuantes*, isto é, um conjunto de significantes cuja alocação aos significados não está completamente assegurada. Todo o processo de conhecimento, independentemente da sua natureza<sup>43</sup>, consiste em tentar reparar esta inadequação. Contudo, alheios aos esforços do homem na depuração do erro, os *significantes flutuantes* impedem a colagem absoluta entre a ordem do mundo real e a idealizada pelo homem.<sup>44</sup> É

---

<sup>41</sup> Lévi-Strauss, C., *Introdução à obra de Marcel Mauss, Ensaio sobre a Dádiva*, trad. António Filipe Marques, s. ed., Edições 70, Lisboa, 2001, p.44.

<sup>42</sup> Rancière afirma que o fenómeno da descrição na literatura é a face visível da ação da consciência, ainda que no plano do inconsciente, em reparar as lacunas da realidade. Desta forma se depreende que o pensamento rancièriano se aproxima do de Lévi-Strauss, em dois aspetos essenciais: defesa da existência de uma estrutura inconsciente *a priorística* e de uma consciência reparadora e da existência de sistemas máscara dessa mesma reparação. Este afirma: “devemos aceitar como o fazemos com “o insípido e ocioso de cada dia”. A questão, então, não é somente sobre o elemento supérfluo na descrição: é sobre a própria descrição. Ela aparece como um excesso que cobre uma falta: o excesso de coisas — mais precisamente o excesso de representação das coisas — substitui um catálogo de clichês para o profuso emprego da imaginação poética; ou ela fica no caminho do enredo e embaralha suas linhas; ou, novamente, ela apaga o jogo de significação literária e opõe sua falsa obviedade à tarefa de interpretação.” Rancière, J. *O efeito de realidade e a política da ficção*, (palestra apresentada em Berlim, 2009), trad. Carolina Santos, *Novos estudos - CEBRAP* [online]. 2010, n.86, pp. 75-80. ISSN 0101-3300. [Acedido em 14 janeiro de 2012]. Disponível na Internet: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a04.pdf>

<sup>43</sup> Para Lévi-Strauss apenas existem dois modos de pensar: o científico e o concreto. Tal como nos esclarece, “houve um divórcio — um divórcio necessário entre o pensamento científico e aquilo que eu chamei a lógica do concreto, ou seja o respeito pelos dados dos sentidos e a sua utilização como opostos às imagens, aos símbolos e coisas do mesmo género.” Lévi-Strauss, C., *Myth and Meaning*, Routledge Classics, London, 2001, p.4.

<sup>44</sup> A figura de demónio (para os gregos) ou génios (para os romanos) comprova esta afirmação. A sua aparição no campo da filosofia ocidental ocorre pelas vozes de Sócrates e de Heraclito, entre outros, não sendo mais do que uma ressonância do paganismo que ecoa igualmente na religião Hebraica, na Cristã e no Islamismo, reaparecendo na modernidade na figura de génio maligno de Descartes e, mais contemporaneamente, na figura do demónio de Maxwell. Esta entidade reaparece sempre que, pela relativa proximidade da ação divina, se revele necessário reger as forças ou os elementos da natureza, tornando-a habitável, ou energia interior que atua no homem, inspirando-o. Dotados de grande poder e conhecimento, sendo por isso inspiradores, os *dáimôns* não são necessariamente malignos, podendo mesmo revelarem-se benéficos. A metáfora de génio maligno de Descartes ou a do demónio de Maxwell, por oposição às versões anteriores, cumprindo assim a especificidade do uso da metáfora na ciência, ao contrário do uso literário ou teológico, encerra o próprio sentido ao perder identidade. A figura dos *dáimôns*, ao ser reduzida a um operador concetual e colocada ao serviço de um objetivo determinado, mantém a sua operacionalidade pela riqueza dos seus traços diagramáticos e movimentos sintagmáticos, mas perde a intensidade ideológica, perdendo assim identidade, ao ser “desligada” do enquadramento teológico de origem.



nesta fissura que o pensamento simbólico se aloja, constituindo-se como uma espécie de interface<sup>45</sup> entre os distintos *corpus discursivos* ou, na terminologia rancièriana, entre as distintas partilhas sensíveis, garantindo a instauração de uma comunidade. Cabe ao pensamento simbólico facultar modelos arquéticos<sup>46</sup>, que traduzem pensamentos que já não são objetos de lições transportadas por corpos ou imagens representadas, mas são diretamente incarnados em costumes, em modos de ser da comunidade. As comunidades políticas nascem dos lances de pensamento que visam corrigir os costumes e os pensamentos (*dissensus*).

O *acontecimento estético*, enquanto acontecimento inaugural de uma nova ficção, desponta sempre, no mínimo, em duas direções:<sup>47</sup> em direção *ao que foi* e em direção *ao que irá ser*. Neste movimento de desconexão, as obras são separadas das formas de vida que lhes deram origem. Desafetadas da sua carga simbólica, inscrevem-se em novos circuitos de visibilidade e acolhem um novo modo de circulação da informação, fragmentando-se numa temporalidade dual. Para o ilustrar, Rancière toma como exemplo o *Torso do Belvedere* de Winckelmann (1430), sobre qual afirma : “nous parlent a été la figure d’un dieu, l’élément d’un culte religieux et civique, mais elle ne l’est plus. Elle n’illustre plus aucune foi et ne signifie plus aucune grandeur sociale. Elle ne produit plus aucune correction des mœurs ni aucune mobilisation des corps. Elle ne s’adresse plus à aucun public spécifique, mais au public anonyme indéterminé des visiteurs de musées et des lecteurs de romans.”<sup>48</sup> O *Torso do Belvedere* de Winckelmann é considerado, por Rancière, como operador de uma rutura relativamente ao paradigma representativo em dois aspetos essenciais: num primeiro ponto, a estátua é desprovida de tudo o que no modelo representativo definia, simultaneamente, a beleza expressiva de uma figura e o seu carácter exemplar; num segundo ponto, a estátua é subtraída do *continuum* que assegurava a relação de causa e efeito entre uma intenção de um artista, um modo de receção por um

---

<sup>45</sup> Sempre que os *corpus discursivos* perdem densidade, o pensamento simbólico, no *modus operandi* próprio do *bricoler*, expande-se pela rectificação, reparação e reorganização de conceitos que, entretanto, absorveu, em relação com a totalidade que lhe é referente. Estas figuras estéticas, ao dar-nos a pensar (*percetos*), na medida que acionam sensações que envolvem *afetos e percetos*, são dotadas de uma função conceptual, que irrompem, independentemente da especificidade do pensamento.

<sup>46</sup> Rancière, J., *Les paradoxes de l’art politique*, in *Le Spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, p.62.

<sup>47</sup> *Op. Cit.*, pp. 63-64.

<sup>48</sup> *Op. Cit.*, pp. 64-65.

público e uma determinada configuração da vida coletiva.<sup>49</sup> A atividade torna-se assim pensamento, mas o pensamento em si mesmo, passou a ser representado como um movimento imóvel. A imagem pensativa é a imagem de uma suspensão da atividade. Neste baralhar das fronteiras da representação irrompe, não uma nova forma de vida que se enraíza, mas um abismo face às estruturas vigentes da vida coletiva. Deste processo irrompe um novo plano de sentido.

A imagem usada por Rancière de “baralhar das fronteiras da representação” traduz toda e qualquer criação que altere no observador a sucessão de imagens do pensamento expectáveis que, por seu turno, alterará os sistemas de equivalência e o próprio enquadramento concetual.<sup>50</sup> Na transição dos conceitos de um plano de sentido para outro (da esfera diacrónica para a sincrónica, ou o oposto), há a necessidade de alocar os significantes aos significados, o que ocorre por investimento de um significante sincrónico, no preciso momento da evacuação do significante diacrónico. É este modo de operar que se designa por *bricolage*. Esta passagem entre a diacronia e a sincronia ocorre, segundo Abamben<sup>51</sup>, *por meio de uma espécie de «salto quântico»*<sup>52</sup>. Tanto os conceitos como as crenças mantêm os traços diagramáticos originais na altura da transição. Os conceitos não perdem a sua profundidade histórica, ficam apenas permeáveis a combinações aleatórias entre si e são, com frequência, desarraigados do seu enquadramento concetual.<sup>53</sup> Já num

---

<sup>49</sup> Nos seus próprios termos: “premièrement, cette statue est démunie de tout ce qui, dans le modèle représentatif, permettait de définir en même temps la beauté expressive d’une figure et son caractère exemplaire: elle est sans bouche pour délivrer un message, sans visage pour exprimer un sentiment, sans membres pour commander ou exécuter une action. Or Winckelmann décida pourtant d’en faire la statue [le Torse du Belvédère] du héros actif entre tous, Hercules, le héros des Douze Travaux. Mais il en fit un Hercules au repos, accueilli après ses travaux au sein des dieux. Et c’est de ce personnage oisif qu’il fit le représentant exemplaire de la beauté grecque, fille de la liberté grecque - liberté perdue d’un peuple qui ne connaissait pas la séparation de l’art et de la vie. La statue exprime donc la vie d’un peuple, comme la fête de Rousseau, mais ce peuple est désormais soustrait, présent seulement dans cette figure oisive, qui n’exprime aucun sentiment et ne propose aucune action à imiter. C’est là le deuxième point: la statue est soustraite à tout continuum qui assurerait une relation de cause à effet entre une intention d’un artiste, un mode de réception par un public et une certaine configuration de la vie collective.” *Op. Cit.*, pp. 64-65.

<sup>50</sup> *Id.*, *L’image intolérable*, in *Le Spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, p.101.

<sup>51</sup> Agamben, G., *O país dos brinquedos – Reflexões sobre a história e sobre o jogo*, in *Infância e História – Destruição da experiência e origem da História*, *Op. Cit.*, p. 104.

<sup>52</sup> Salto Quântico, em física e química, acontece quando os eletrões se afastam do núcleo do átomo e traduz a transição abrupta e descontínua dos mesmos entre dois estados que diferem entre si por grandeza discretizada (energia). Em rigor, não se pode falar do salto de um eletrão, pois a afirmação só tem sentido estatístico. Definição facultada por Prof. Dr. Orfeu Bertolami, professor catedrático do Departamento de Física e Astronomia da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto.

<sup>53</sup> Enquanto o processo não estiver concluído, teremos *significantes instáveis* por oposição aos *estáveis*. Sob esta perspetiva, e sendo que os primeiros já não pertencem nem aos significantes da diacronia nem aos da sincronia, surgem como significantes da própria oposição entre os dois mundos – entre diacronia e sincronia;

novo plano, quando muda a repartição do que cabe de direito ao pensamento, só à custa de uma profunda mutação, os conceitos transitam. A «littérature ouvrière»,<sup>54</sup> ao dar a ver as fissuras existentes nos sistema concetuais, perturba a harmonia estabelecida, inaugurando assim um novo discurso político e, por correspondência, nova(s) subjetividade(s) política(s). Mantém-se, contudo, ao longo da história uma relação vertical, entre a imanência e a transcendência que, consoante a configuração que assume, permite a edificação de *ethos*<sup>55</sup> coletivo através do qual se ordenam as ações individuais em função de um destino da humanidade. “Cette relation”, esclarece-nos Rancière, “verticale est le propre des religions de la transcendance et celle-ci s’accomplit exemplairement dans le christianisme: Celui-ci n’est pas la religion du tombeau vide, mais celle de la transcendance matérialisée dans la vie commune, du Verbe incarne, donnât à l’esprit sa chair et au corps sa vérité (...) qui permet de fonder la tradition du réalisme romanesque.”<sup>56</sup>

A linguagem deve, neste seguimento, ser distanciada de *discurso*. “A linguagem «contém» as palavras, as frases e as proposições, mas não contém os enunciados que se disseminam segundo distâncias irreduzíveis. O mesmo se diz em relação à luz, que contém os objetos, mas não as visibilidades”, afirma Deleuze.<sup>57</sup> Quando Bergson opôs ao conceito cartesiano de *extensão* o de *duração* para definir a vida, incluindo a vida do mundo (evolução criadora), extrai o conhecimento e a própria linguagem da esfera da relação entre o sujeito e o objeto. A forma como o homem se apropria da linguagem é o próprio devir histórico, que é sempre linguístico. A dupla articulação de língua e discurso parece constituir a estrutura específica da linguagem humana, a partir da qual a oposição *dynamis* e *energía*, ou *potência* e *ato*, retomando a herança aristotélica, adquire o seu sentido próprio. O homem, em Aristóteles, é o único ser que sabe (potência) e pode falar (ato).<sup>58</sup> É

---

entre *aion* e *chrónos*, entre vivos e mortos; entre natureza e cultura – as categorias anómalas a que anteriormente fizemos referência, que determinam a possibilidade do próprio sistema social. Citando Agamben, “eles são, pois, os significantes da função significante, sem a qual não existira nem tempo humano nem história.” Agamben, G., *O país dos brinquedos – Reflexões sobre a história e sobre o jogo*, in *Infância e História – Destruição da experiência e origem da História*, Op. Cit., p. 104.

<sup>54</sup> Rancière, J., *La parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, Op. Cit., p. 78.

<sup>55</sup> O *Ethos* corresponde à maneira de ser e de sentir que a condição existencial a que está remetido impõe.

<sup>56</sup> Id., *La chair des mots – Politiques de l’écriture*, Op. Cit., p.89.

<sup>57</sup> Deleuze, G., *Foucault*, trad. Pedro Elói Duarte, Edições 70, Lisboa, 2005, p.84.

<sup>58</sup> O conceito agambeniano de *experimentum linguae* deve ser agora mais claro ao nosso entendimento. Citando o próprio, “aquilo de que no *experimentum linguae* se tem experiência não é simplesmente uma impossibilidade de dizer: trata-se, antes, de uma impossibilidade de falar a partir de uma língua, isto é, de uma experiência (...) da própria faculdade ou potência de falar.” Agamben, G., *Infância e a História – Ensaio*

na descontinuidade entre discurso e linguagem que encontramos o fundamento da historicidade do ser humano.

Esta passagem da linguagem ao discurso é a passagem do signo<sup>59</sup> (semiótica) à palavra (semântica). A análise de Benveniste é crucial para percebermos que entre estas duas ordens há um hiato intransponível, sendo que o mundo do signo é fechado. Do signo à frase não há transição, nem por sintagmatização nem por outro modo. A passagem da semiótica à semântica é assegurada pela dimensão *histórico-transcendental da linguagem*, nos termos de Agamben; pelo *fora*, nos termos de Deleuze; pelo *inconsciente estético*, nos termos de Rancière. O lugar do desentendimento rancièriano, como veremos posteriormente, é o do espaço político que se situa, precisamente, na fratura entre a linguagem e o discurso. O poder da língua em transmutar experiência em signos, enquanto ligados entre si e coordenados à sua referência, é a condição para a conservação dos testemunhos na memória coletiva. “O que se chama de polissemia resulta desta capacidade que a língua possui de subsumir em um termo constante uma grande variedade de tipos e, em seguida, admitir a variação da referência na estabilidade da significação”, afirma Benveniste.<sup>60</sup> O signo, elemento primordial do sistema linguístico, encerra um significante e um significado cuja ligação deve ser reconhecida como necessária, sendo esses dois componentes consubstanciais um ao outro. O caráter absoluto do signo linguístico, assim entendido, comanda, por sua vez, a dialética dos valores em constante oposição e forma o princípio estrutural da língua.

Podemos conceber, de modo análogo à estrutura social, a linguagem como um sistema único composto por dois eixos distintos, um de proveniência endossomática (natureza) e outra exossomática (cultura), cuja articulação, ainda que diferencial, ocorre por ressonância<sup>61</sup>. Para que estas duas instâncias entrem em ressonância, perdendo assim

---

sobre a destruição da experiência, in *Infância e História – Destruição da experiência e origem da História*, Op. Cit., pp. 14-15.

<sup>59</sup> O signo, tal como o entendemos, é o definido por Lévi-Strauss no prefácio do *Cru et le Cuit* (2009), entendido como instância de mediação entre imagens e conceitos, ao qual está ligado, indissoluvelmente, o *quantum* (afeto) criador. Lévi-Strauss, C., *Mythologique, I- Le Cru et le cuit*, Plon, Paris, 1964.

<sup>60</sup> Benveniste, É., *Estrutura da língua e estrutura da sociedade*, in *Problemas da Linguística Geral II*, trad. Eduardo Guimarães [et al], Ed. Pontes, Campinas, 1989, p.100

<sup>61</sup> Sobre este facto Lévi-Strauss afirma: “Quand la nature et la culture sont conçues comme deux systèmes de différences, entre lesquels existe une analogie formelle, c'est le caractère systématique propre à chaque domaine qui se trouve mis au premier plan. Les groupes sociaux sont distingués les uns des autres ; mais ils

a sua independência, é necessário que estas apresentem traços qualitativamente comuns. O contributo de Lévi-Strauss, com a noção de estrutura, permitir-nos-á atualmente abordar a questão como um kantismo sem sujeito transcendental ou de um inconsciente (coletivo) *a priorístico*, isto é, como um sistema categorial sem referência a um sujeito pensante. O fundamento originário do sujeito da linguagem situa-se, no pensamento de Lévi-Strauss, na pura língua da natureza, o mito de origem ou a unidade divina a que fizemos alusão no capítulo anterior. O mito é a dimensão intermediária entre a língua e a fala e, por ressonância, entre a história e a natureza<sup>62</sup>. A utilização, por parte de Lévi-Strauss, da metáfora cósmica, para se referir às transformações dos sistemas mitológicos, é justificada pelo facto de o conhecimento não ser puramente empírico nem puramente conceptual, mas sim uma cosmovisão edificada com base na estrutura cognitiva de classificação do homem e o fenómeno observado da natureza.<sup>63</sup> É esta cosmovisão que legitima a organização social, atribuindo-lhe uma coerência aparente, apesar de se basear no encontro discordante das perceções individuais.

Qualquer oscilação na relação do homem com a verdade provoca mutações nas fronteiras, limites e fundamentos da experiência individual e comunitária. Rancière traduz a noção de vida como o investimento de uma energia que poderá revelar-se em três ordens distintas: biológica, histórica e ontológica. Da mesma forma, a vida poderá ser fragmentada em vida comum por oposição à excecional, da ação política, ao artista, etc. Cada estrato

---

demeurent solidaires comme parties du même tout, et la loi d'exogamie offre le moyen de concilier cette opposition équilibrée entre la diversité et l'unité. (...) Nous n'entendons nullement insinuer que des transformations idéologiques engendrent des transformations sociales. L'ordre inverse est seul vrai : la conception que les hommes se font des rapports entre nature et culture est fonction de la manière dont se modifient leurs propres rapports sociaux." Lévi-Strauss, C., *La Pensée Sauvage*, Op. Cit., pp. 154-155

<sup>62</sup> O mito é uma alegoria destinada a explicar a origem das instituições humanas, mas, de acordo com Lévi-Strauss, por trás do mito alegórico reside pensamento abstrato profundo. O pressuposto básico de Lévi-Strauss é que o conhecimento sobre o mundo real não é construído de uma forma puramente empírica. O pesquisador não é um elemento passivo, cuja única função é expor a realidade e as suas qualidades físicas e concetuais, duplicando-as tais como são. O conhecimento é o resultado de um encontro entre a estrutura cognitiva de classificação do pesquisador e o fenómeno observado. De acordo com aquele autor, o ato de definir e classificar é partilhado por ambos os modos de pensamento ocidental, o científico e o selvagem. Subjaz ao nível superficial do mito, num nível profundo, um conflito entre pólos de valores, que o relato mítico harmoniza.

<sup>63</sup> Este afirma: "au fur et à mesure, donc, que la nébuleuse s'étend, son noyau se condense et s'organise. Des filaments épars se soudent, des lacunes se comblent, des connexions s'établissent, quelque chose qui ressemble à un ordre transparaît derrière le chaos. Comme autour d'une molécule germinale, des séquences rangées en groupes de transformations viennent s'agréger au groupe initial, reproduisant sa structure et ses déterminations. Un corps multidimensionnel naît, dont les parties centrales dévoilent l'organisation alors que l'incertitude et la confusion règnent encore ou pourtour." *Id.*, *Mythologique*, I - *Le Cru et le Cuit*, Op. Cit., p. 11.

histórico – regime das artes - considera uma distribuição própria das possibilidades inerentes às distintas «vidas». É nesta linha de pensamento que Rancière afirma a necessidade de suspender o tempo da(s) *vida(s)*, para propiciar aberturas a novas reconfigurações do(s) espaço(s). Nos intervalos dos ritmos impostos e nos espaços aparentemente não partilhados e vazios de sentido, irrompem novas temporalidades que, ao serem múltiplas, conduzirão a uma reconfiguração imprevista do espaço e, conseqüentemente, à emancipação do homem. Com respeito ao que denominamos regimes das artes, podemos distinguir, na tradição ocidental, três grandes regimes de identificação das artes<sup>64</sup>, que constituem o substrato do pensamento atual: o regime ético, o regime representativo e o regime estético.

### **Regime ético das artes**

No “regime ético das imagens”, inaugurado em Platão, a questão da arte ou das artes não se coloca como tal, considerando-se apenas como relevante o teor de verdade e a receção das imagens, em que a maneira de ser das imagens diz respeito ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. Em Platão não existe a arte, mas sim as artes, isto é, distintas maneiras *de fazer*. “J’ai proposé d’appeler régime éthique - afirma Rancière - un régime où des activités que nous appelons des arts ne sont pas autonomisées comme telles, mais où elles sont immédiatement assimilées aux manières d’être d’une communauté: la danse y est un rituel ou une thérapeutique, la poésie une forme d’éducation, le théâtre une festivité civique, etc.”<sup>65</sup> O ato da palavra “viva” é aquele em que o locutor fala perante o destinatário apropriado, por oposição à superfície muda dos signos pintados. A escrita e a pintura eram, para Platão, superfícies equivalentes a signos mudos, privados do sopro que anima e transporta a palavra viva. O plano opõe-se ao “vivo” e não à perspectiva (renascença) ou à tridimensionalidade. As “imitações” distanciam-se assim dos “simulacros”, não só na origem como nos seus destinatários.<sup>66</sup> No terceiro livro da República, o “*miméticien*” é proscrito, não somente pelo caráter falso e pernicioso das imagens que propõe, mas por respeito ao princípio de divisão de trabalho, que tinha como propósito excluir os artesãos de todo o espaço político comum. O “*miméticien*” é, por definição, um ser duplo, aquele que fez duas coisas em simultâneo, colidindo com o

---

<sup>64</sup> Distinção consagrada na obra *Le partage du sensible* do autor em análise.

<sup>65</sup> *Id.*, *Politique de l’indétermination esthétique*, *Op. Cit.*, pp.157-158

<sup>66</sup> *Id.*, *J.*, *Le partage du sensible*, *Op. Cit.*, p. 28

princípio da comunidade bem organizada, onde cada um faz apenas aquilo que está de acordo com a sua natureza. Num certo sentido, associada à ideia de trabalho está a impossibilidade para fazer "outra coisa" baseada no argumento de "falta de tempo". Esta "impossibilidade" é partilhada por toda a comunidade, determinando, desta forma, os ritmos e os ciclos da própria vida. A emancipação social significaria a rutura dessa distribuição "harmoniosa e, simultaneamente, o desarranjo do corpo do trabalhador, cujos sentidos estão afinados e adaptados para a ocupação que desenvolve (artesão). O trabalhador emancipado designa aquele que construiu para si próprio um novo corpo ou – em termos platónicos – uma alma nova.<sup>67</sup>

### **Regime representativo das artes**

Aristóteles, ao definir uma esfera sensível própria para as atividades miméticas - as que tratam daquilo que é contingente, por contraposição à *ciência*, que trata daquilo que é eterno e necessário -, inaugura o "regime poético ou representativo das artes". As artes e os ofícios (*tekhné*) criam, através dos meios disponíveis (*poiesis*), outros modos de ser, são modalidades pelas quais a alma exprime a verdade. Deste modo, Aristóteles isola algumas das artes em geral e subtrai-as quer às leis da verdade, quer às regras de utilidade. As obras de arte não são cópias da realidade, mas modos de dar forma à matéria. Tal facto explica-se porque o domínio do possível se encontra basicamente delimitado pelas potencialidades da Natureza (*physis*). O movimento que o homem incute nos produtos da técnica ou da arte tem de ser adequado ao movimento próprio da Natureza, às potencialidades naturais desta ou às suas finalidades naturais. Conclui-se então que, para Aristóteles, há dois movimentos que têm de ser sincronizados, segundo uma medida própria e que é, simultaneamente, uma medida natural (*physis*) e uma medida humana. O movimento de manifestação próprio da Natureza deve ajustar-se ao movimento de manifestação (de desocultação, de *aletheia*) próprio do Homem<sup>68</sup>. Neste regime constata-se a valorização dos corpos orgânicos, funcionais, com elementos harmoniosamente distribuídos segundo uma relação indissolúvel entre *poiesis* e *aisthesis*, em detrimento da vida comum da simples sucessão de eventos. O corpo social é de natureza ficcional enquanto condição do poema que encarna.

---

<sup>67</sup> *Id.*, *As Desventuras do Pensamento Crítico In Crítica do Contemporâneo, Op. Cit.*, p.96.

<sup>68</sup> Melo, A., *A medida e a Desmedida da Técnica Atual – Fugas em torno de Protágoras e de Heidegger* [em linha] ed. Porto: Universidade do Porto, 2005 pp.88-89 [acedido em 15 novembro de 2009]. Disponível na Internet: <http://repositorio.up.pt/>

“Ce régime”, esclarece-nos Rancière, “présuppose un accord entre les règles de production des arts (la *poiesis*) et les lois de la sensibilité humaine (l’*aisthesis*). Mais évidemment cette sensibilité humaine sociales: il y a, dans ce régime, des choses représentables et des choses non représentables, des formes nobles appropriées aux grands sujets, des formes inférieures appropriées aux sujets bas, une hiérarchie des arts et des genres.”<sup>69</sup> O poeta assume a posição de contador de histórias que se dirige a uma audiência, com quem partilha o espaço-tempo imaginário do poema, jogo através do qual se instaura a realidade específica da ficção partilhada. Por tal, esta prática é regida por um conjunto de normas intrínsecas: a hierarquia de géneros, a adequação da expressão ao assunto, a correspondência entre as artes e as outras atividades.<sup>70</sup>

A grande operação aristotélica da *mimesis*, que privilegiou a ação trágica em detrimento das restantes, deu grande visibilidade e autonomia às artes, tomando-as na base de fundamentação de uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações. A hierarquia dos géneros determinará a dignidade dos temas, que, por analogia, estabelecerá a visão hierárquica da comunidade<sup>71</sup>. A produção de uma intriga onde a personagem interroga o seu modelo constitui um modelo dramático de ações representativas das qualidades dos homens que, desta forma, ganham destaque em detrimento do *ser* das imagens. Institui-se, desta forma, a *poiesis* - como regime de identificação e de apreciação das artes como tais - e a *mimesis*, como regime de visibilidade das artes.

O princípio de delimitação externa do domínio das imitações é, simultaneamente, um princípio normativo de inclusão, no sentido que desenvolve formas de normatividade que definem as condições pelas quais as imitações podem ser reconhecidas como boas ou más, apropriadas ou não, etc. A *mimesis* não é, contudo, a lei segundo qual a arte se submete à similitude, ela é o “vínculo” de distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que fazem as artes visíveis. A poética de Aristóteles estava sustentada por quatro grandes

---

<sup>69</sup> .” *Id.*, *Politique de l’indétermination esthétique*, *Op. Cit.*, pp.157-158

<sup>70</sup> A noção de estilo no regime representativo, que sofrerá uma metamorfose no regime estético, não traduz um traço particular que conota a singularidade de um autor e o distancia dos demais, designa precisamente o oposto, designa a adequação dos conteúdos, da linguagem e dos assuntos ao público a que se destina. “Style is the way in which the writer disappears,” explica Rancière, “the way in which the writer tries to reach a kind of impersonal view, which means getting in front of things and beings in the very absence of meaning. It is a way of getting rid of all the conventions of the presentation of characters. It is an attempt to coincide with the life of things when they are not related to our interests, to our knowledge, to our judgments.” *Id.*, *Aesthetics against Incarnation: An Interview by Anne Marie Oliver*, *Op. Cit.*, p. 189.

<sup>71</sup> *Id.*, *Le partage du sensible*, *Op. Cit.*, pp. 28-30



princípios: o princípio da ficção - a ação representada deve ser imitada, o princípio de um espaço-tempo - o relato deve ser remetido a um tempo e a um espaço específico, o princípio da conveniência - o género literário é entendido como uma modalidade fundamental do discurso (elogiar ou reprovar) que repousa numa harmonia estabelecida entre o autor, a personagem representada e o espectador – e, por fim, o princípio da atualidade - a performance da palavra, entendida como ato, tem o primado sobre as restantes performances.<sup>72</sup> Como afirma Rancière, “le système de la fiction poétique est placé sous la dépendance d’un idéal de la parole efficace. Et l’idéal de la parole efficace renvoie à un art qui est plus qu’un art, qui est une manière de vivre, une manière de traiter les affaires humaines et divines: la rhétorique.”<sup>73</sup>

Com o nascimento da ciência moderna ocorre uma *torção* que deslocará para o campo da experiência as interrogações sobre as condições da relação entre o sujeito e o objeto, tal como já fizemos referência. A ciência moderna, na busca da certeza, faz da experiência o lugar do conhecimento, desapropriando o sujeito das suas experiências *fantasiosas*, ou as associadas à imaginação, fazendo coincidir num ponto arquimediano abstrato o *cogito cartesiano* ou toda a consciência. Formalmente, o *ego sum* cartesiano, e na medida que toda a subjetivação política se traduz numa fórmula linguística, como afirma Rancière, “est le prototype de ces sujets indissociables d’une série d’opérations impliquant la production d’un nouveau champ d’expérience.”<sup>74</sup> Ao reduzir todo o conteúdo psíquico ao puro ato de conhecer, isto é, de fazer confluir a experiência e a ciência num único sujeito, destituiu-o da experiência mística. Deriva deste facto uma perturbação nos pólos ordenadores da experiência. Assim, dos pólos homem/divino, inteligência/experiência, uno/múltiplo, céu/terra, imobilidade/movimento e perenidade/corrupção, passamos para os pólos corpo/alma, aparência/verdade, imaginação/racionalidade ou, em última instância, *res cogitans/res extensa*. Da expropriação da fantasia decorre uma reorganização da existência humana uma vez que, com a ablação da fantasia da experiência humana, se cinde o que *Eros* reunia, o *desejo* e a *necessidade*.

### **Regime estético das artes**

---

<sup>72</sup> Id., *La parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, Op. Cit., pp.21-23.

<sup>73</sup> Op. Cit., p.26.

<sup>74</sup> Rancière, J., *La Méésentente – Politique et Philosophie*, Op. Cit., p.59

É em Kant que surge um novo regime estético. Contra a substancialização do sujeito cartesiano, Kant extrai da esfera do *eu transcendental* (o que conhece) o *eu empírico* (o que experiencia). O *eu empírico*, em “si mesmo” disperso, incapaz de fundar o verdadeiro conhecimento, recebe as *intuições* com as quais a consciência transcendental, unidade sintética originária, irá compor as representações. Desta inversão decorre o *regime estético das artes*, único regime das artes que se desliga de toda e qualquer dialética comunitária, ao ligar-se às singularidades do sujeito “desligado” de qualquer modo de fazer de todos os géneros das artes. Neste regime, “il n’y a plus de rapport entre une normativité artistique et un partage hiérarchique du sensible. (...) ce qui est «propre» à l’art, c’est une sphère d’expérience propre (...) il n’y a plus de sujets nobles et de sujets bas (...) n’importe quoi peut entrer à égalité dans le royaume de l’art. Mais surtout, il n’y a plus de correspondance entre *poiesis* et *aisthesis*: plus de règles permettant de dire pourquoi les choses sont belles ou non, plus de présupposition de correspondance entre les règles de l’art et les lois de la sensibilité.”<sup>75</sup> A ideia de um sensível extraído às conexões ordinárias e habitado por um poder heterogêneo, estrangeiro a si mesmo, é a sede de um pensamento que se tornou, também ele, estrangeiro a si mesmo. A arte, enquanto sensível autónomo insubmisso a todas as regras e a todas as hierarquias de temas e de géneros das artes, é um saber transformado num não-saber, um *logos* idêntico a um *pathos*<sup>76</sup>. Este poder heterogêneo<sup>77</sup> é a condição de possibilidade que permite à arte pertencer, simultaneamente, à estética e à política. Neste regime há uma nova configuração entre as formas de vida, sendo que é a experiência estética, e não o artista, que é valorizada em detrimento das outras esferas da vida. Institui-se assim, em Kant, a comunidade de iguais com experiências distintas por

---

<sup>75</sup> *Id.*, *Politique de l’indétermination esthétique*, *Op. Cit.*, pp.157-158

<sup>76</sup> *Id.*, *Le partage du sensible*, *Op. Cit.*, p. 31

<sup>77</sup> Para melhor entendermos a atual dialética emancipatória, remetemos para Agamben que, partindo a cisão consagrada em Bataille, sujeito como forma e sujeito como ser, retoma a distinção aristotélica de potência ativa (força e poder) e a passiva (paixão) para explicar este facto. “O pensamento da soberania” afirma Agamben, “não pode sair dos limites da antinomia da subjetividade, assim o pensamento da paixão é ainda pensamento do ser [experiência interior de doação de si a si]. O pensamento contemporâneo, procurando superar o ser e o sujeito, abandona a experiência do ato, que indicou por séculos o vértice da metafísica, mas só para exasperar e impulsionar ao extremo a polaridade oposta da potência. Deste modo, porém, este não vai além do sujeito, mas o pensa como a forma mais extrema e extremada: o puro estar sob, o *pathos*, a *potentia passiva*, sem conseguir destruir o nexo que o mantém ligado ao seu oposto polar.” Agamben, G., *Bataille e o paradoxo da soberania*, [em linha] trad. Nilcéia Valdati, Comunicação proferida no seminário sobre Georges Bataille, Centro Cultural Francês de Roma, Itália, 1986, publicado em *A Exceção e o excesso - Agamben & Bataille*, Outra Travessia -Revista de Literatura, no 5. Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Ilha de Santa Catarina, segundo semestre de 2005, p.91-94. [acedido em 12 Julho de 2011]. Disponível na Internet: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/issue/view/1201/showToc>

oposição à precedente, que hierarquizou a sociedade entre aqueles que atuam e os que só vivem.

A suspensão da oposição entre o entendimento ativo e a sensibilidade passiva, ocorre em termos absolutos, em Schiller e com ela se desmorona o ideal de sociedade fundada na oposição entre os que pensam e decidem e os que trabalham os materiais. A supressão da oposição é ultrapassada pela proclamação do romantismo de tornar sensível todo o pensamento e tornar pensamento todo o material sensível.<sup>78</sup> Schiller altera a partilha sensível ao suspender o princípio da distribuição de *ocupações*, que suporta a repartição harmoniosa dos domínios de atividade.<sup>79</sup> A igualdade de todos os sujeitos, que parte de um princípio poético patente na democracia romanesca, sobretudo na literatura realista, é a negação da relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinado. Esta aleatoriedade, definida pelo princípio de igualdade, destrói todas as hierarquias da representação e institui a comunidade de leitores como uma comunidade sem legitimidade, delineada pela livre circulação da escrita, que se encontra em estado máximo de privação de um corpo que a legitime.

O problema que se coloca não é mais o da experiência, mas sim no inexperienciável. Esta deslocação dos limites da experiência, segundo Agamben, inicia sua rota com Montaigne (1533)<sup>80</sup>. Ao afastar o foco de análise da autoconsciência para áreas da consciência menos expostas e exploradas, o inconsciente, vai incidir luz numa nova relação primordial, a relação entre o *eu* e o *aquilo*. Nesta transmutação do limite, onde está implícita a passagem da primeira à terceira pessoa, encontramos os fundamentos de uma nova experiência. O objeto de desejo já não é a *coisa em si* ou a experiência vivida, mas sim a *coisa em mim* ou o *não vivido e não experimentado*. Não há, nesta perspectiva, um novo objeto da experiência mas antes a suspensão da mesma, o que implica uma oscilação das condições kantianas da experiência - o tempo e o espaço. A crise da experiência, que até então visava neutralizar o choque produzido pelo novo, não originou uma nova experiência, mas a ausência da mesma. O que não é da ordem da evidência é contudo *vivível* e *dizível*. Este aparece em Kant na noção de transcendental, noção que pretende traduzir a sua natureza de suprassensível e destituído de todo o sentido. De igual

---

<sup>78</sup> *Op. Cit.*, p.70

<sup>79</sup> *Op. Cit.*, p.69

<sup>80</sup> Agamben, G., *Infância e História – Destruição da experiência e origem da História*, *Op. Cit.*, pp. 48-51.

importância, temos o conceito de dialética hegleriano, que representa a impossibilidade de abarcar a consciência como um todo, pois ela é puro devir, à semelhança da duração pura bergsoniana, ou a consciência pura de Husserl. Desta experiência originária do homem, longe de ser algo subjetivo, sendo que precede ao sujeito, a linguagem apenas deverá assinalar o seu limite. Os devires do *agora*, que atravessam a história para dela logo saírem, inscrevem na linguagem novos conceitos: a *Internidade* na fala de Péguy, o *Intempestivo* na fala de Nietzsche e o *Atual* na fala de Foucault. O novo, o interessante, o *outro* em que nos estamos a transformar, o *devir-outro*, é o vetor axial que atravessa todos os referidos pensadores. A adoção de conceitos distintos resulta, aclaram-nos Deleuze e Guattari<sup>81</sup>, das ligeiras deslocações no enquadramento temporal: *o temporalmente-eterno em Péguy, a Eternidade do devir segundo Nietzsche e o Fora-interior com Foucault*. O regime estético das artes é o único regime onde todas as formas podem coexistir, devido à própria indiscernibilidade, definido somente pela experiência estética que proporciona.

### A ARTE E OS RITMOS DA VIDA

Em *“Le partage du sensible”*, Rancière constata que no cerne da formação da comunidade política, à semelhança da de arte, está uma *estética sensível*. *Partage du sensible* é uma espécie de forma *a priori*<sup>82</sup> da subjetividade política, que faz ver quem pode tomar parte no comum, em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce.<sup>83</sup> A política assenta nesta distribuição cénica – “*découpage des temps et des espaces, du visible et de l’invisible, de la parole et du bruit*”<sup>84</sup> – que define simultaneamente o lugar e o exercício da política como forma de experiência. Esta incide sobre o que se vê e sobre o que se pode dizer do que se vê, sobre quem tem a competência para ver e a qualidade para dizer, sobre as propriedades dos espaços e as possibilidades do

---

<sup>81</sup> Deleuze, G. Guattari, F., *O que é a Filosofia?* 1ª Edição, trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Editorial Presença, Lisboa, 1992, p.100.

<sup>82</sup> Rancière, em *Le partage du sensible*, afirma que as categorias *a priori*, princípios ordenadores do inconsciente estético, devem ser entendidas no sentido kantiano revisitado por Foucault. (2000:13) Sobre estas Foucault afirma: “*A priori*, não de verdades que poderiam ser ditas, nem realmente dadas à experiência; mas de uma história que é dada, porque é a das coisas efetivamente ditas. (...) Frente aos *a priori* formais cuja jurisdição se estende sem contingência, ele é uma figura puramente empírica; mas, por outro lado, uma vez que permite apreender os discursos na lei do seu devir efetivo, deve poder dar conta do facto de certo discurso, num momento dado, poder acolher e aplicar, ou pelo contrário excluir, esquecer ou desconhecer, esta ou aquela estrutura formal.” Foucault, M., *A Arqueologia do Saber*, Trad. Miguel S. Pereira, Ed. Almedina, Lisboa, 2005, pp. 172-173

<sup>83</sup> Rancière, J., *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris, 2000, p. 16

<sup>84</sup> *Op. Cit.*, p. 14

tempo. Ao organizar os fluxos e o modo de circulação das palavras, das imagens, dos gestos e dos afetos, não só se tece a superfície de inscrição de sentido, como remete para as margens de circulação das trajetórias sociais os indivíduos não autorizados. Desta forma, os sentidos marcam ritmos (tempo) e organizam-se em cenários (espaço). Política designa, então, a configuração própria de um *sensorium* espaço-temporal. A conexão de «simples práticas» com a distribuição do visível, do dizível e do fazível, com que se determinam as figuras da comunidade, não é, segundo Rancière, fruto de nenhum desvio maléfico.<sup>85</sup>

É esta estética primeira - partilha do sensível - que organiza as *formes d'inscription du sens de la communauté*.<sup>86</sup> Para o autor, esta é o testemunho do inapresentável que abandona o *pensado* e organiza o sensível<sup>87</sup>, instaurando o que Rancière denomina por *l'inconscient esthétique*<sup>88</sup>. Este não é mais do que uma tela entretecida de ressonâncias de acontecimentos estéticos e dos seus testemunhos. Inapresentáveis e irrepresentáveis, consoante a intensidade com que irrompem, os acontecimentos estéticos vibram nas memórias individuais e coletivas a distintas frequências. A Política<sup>89</sup> e a arte, enquanto

---

<sup>85</sup> A relação entre partidos e movimentos estéticos deriva, primeiramente, de uma confusão entre duas ideias diferentes da subjetividade política: a ideia "*archi-politique*" e a ideia "*métapolitique*", sendo que a primeira significa uma inteligibilidade política, que resume as condições essenciais da mudança, e a segunda a ideia de uma subjetividade política global, da virtualidade nos modos inovadores de experiência sensível que antecipam a comunidade *por vir*. *Op. Cit.*, p.45

<sup>86</sup> *Op. Cit.*, p.16

<sup>87</sup> Para melhor entendermos esta afirmação, teremos necessariamente de retomar a distinção consagrada por Lévi-Strauss de "ordem vivida" e "ordem concebida". Segundo o mesmo, fazendo uso dos seus próprios termos, "*des ordres «vécus», c'est-à-dire des ordres qui sont eux-mêmes fonction d'une réalité objective (...) en supposent toujours d'autres, dont 'il est indispensable de tenir compte pour comprendre non seulement les précédents, mais la manière dont chaque société essaye de les intégrer tous dans une totalité ordonnée. (...) Les ordres «conçus» correspondent au domaine du mythe et de la religion.*" Lévi-Strauss, C., *La notion de Structure en Ethnologie*, in Lévi-Strauss, C., Cap. XV, in *Anthropologie structurale*, *Op. Cit.*, pp. 374-375.

<sup>88</sup> O inconsciente estético a que Rancière faz referência deve ser distanciado do inconsciente freudiano. Em *L'inconscient esthétique*, Rancière procura demonstrar como as formulações freudianas, que atribuem à intriga edipiana um princípio de inteligibilidade, estão em estreita relação com os movimentos de arte próprios da sua época, isto é, com o inconsciente estético. Rancière, J., *L'inconscient esthétique*, Galilée, Paris, 2001.

<sup>89</sup> A política, segundo Rancière, que aparece associada ao milagre grego, opera sempre por uma espécie de curto-circuito entre o universal e o singular, em que o singular aparece paradoxalmente como um substituto do Universal, desestabilizando a ordem "natural" das relações funcionais do corpo social. O conflito político reside na tensão entre o corpo social estruturado, onde cada parte tem o lugar próprio, e as singularidades que nele irrompem. Žižek coloca nos seguintes termos: "With the emergence of *demos* as an active agent within the Greek polis: of a group which, although without any fixed place in the social edifice (or, at best, occupying a subordinated place), demanded to be included in the public sphere, to be heard on equal footing with the ruling oligarchy or aristocracy, i.e. recognized as a partner in political dialogue and power exercise." Žižek, S., *For a Leftist Appropriation of the European Legacy*, [em linha], in *Journal of Political Ideologies*, Abingdon, February 1998 [acedido em 26 setembro de 2012]. Disponível na Internet: <http://www.lacan.com/zizek-leftist.htm>

conhecimento, constroem *ficções*<sup>90</sup> ao reordenarem a materialidade dos signos e das imagens, a relação entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. A natureza de *littérarité*<sup>91</sup> do homem é condição e efeito da circulação dos enunciados literários, que tem como limite paradoxal o estado de total indiscernibilidade entre todos os modos discursivos. Eles definem as variações de intensidade sensível, as percepções e capacidades dos “corpos”, a cartografia do visível, os trajetos entre o visível e o dizível, a relação entre modos de ser, maneiras de fazer e modos de dizer. Os discursos são entendidos como os que “desenham” comunidades aleatórias que contribuem para a formação de coletivos de enunciação, ao colocarem em questão o papel dos territórios e das linguagens.<sup>92</sup> Eles são apreendidos por todos os seres humanos e cavam lacunas, abrem derivações, alteram as formas, mudam as velocidades e encetam vias pelas quais os sujeitos aderem a uma determinada situação e reagem a outra, com base no reconhecimento das suas imagens. Eles reconfiguram o mapa do sensível ao esbater a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais de produção, da reprodução e submissão, ação pela qual se cria a *fictionnalité propre*. A estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos, que é o que Rancière designa de Arte. A estrutura subjacente à prática artística, segundo o mesmo autor, não é a da linguagem ou um saber fazer, mas sim uma poética, entendendo-a como, recorrendo aos seus próprios termos, “the reconfiguration of the landscape of the sensible, and, in that way, I would say literature and the visual arts share many things in common. What literature wants to do is to change the relations of words with things, the use and meaning and forms of efficiency of words. What literature tries to do is subvert the way in which words usually function, convey meanings, and produce acts, and, in the same way, what the visual arts also try to do is change the landscape of the visible, the modes of presence, and the modes of evidence of the visible. I would say that the visual arts and literature share a kind of

---

<sup>90</sup> *Id.*, *Le partage du sensible*, *Op. Cit.*

<sup>91</sup> Este termo não é usado para designar uma qualidade da literatura nem uma categoria subjetiva que pretende qualificar uma determinada subjetividade. O termo *littérarité* é uma unidade lógica da sensibilidade que pode ser associado ao regime democrático da “letra órfã”, onde a escrita circula livremente sem um sistema de legitimação. *Op. Cit.*, p.63

<sup>92</sup> *Op. Cit.*, p. 64

common political programming, if we understand politics in a broad sense as the reframing of the sensory community.”<sup>93</sup>

Inerente à atividade política ou estética existe a posição de espectador, cujo papel se desenvolve em torno da atividade de interpretação. É neste sentido que Rancière afirma que todos somos espectadores do mundo. Nesta linha de pensamento, todas as obras de arte (modos de fazer) se propõem como interactivas, na medida em que podem definir novas regras do jogo. A partilha do sensível refere-se à lei implícita de governação da ordem do sensível, a qual determina as parcelas e os lugares comuns, assim como as formas de participação, estabelecendo, por correspondência, os modos de percepção inscritos na comunidade. O sensível não reporta àquilo que pode ser julgado de “bom senso”, mas ao que pertence à esfera de *aistheton*, isto é, àquilo que pode ser apreendido pelos sentidos. Converte-se em senso comum no momento em que se impõe como uma evidência para a comunidade e se integra no sentido comum da mesma ou, nos termos de Rancière, na *fictionalité propre*.

O conceito rancièriano de *fictionalité propre* aproxima-se do conceito bergsoniano de *fabulação*<sup>94</sup>. Em ambos os pensadores, a dinâmica que garante a inteligibilidade da história é a memória associada à imaginação e não a “razão”. Prova de tal facto, é que Rancière denuncia os paradoxos e as ambiguidades em que a racionalidade incorre, demonstrando a inexistência ou inacessibilidade da *palavra originária*<sup>95</sup>. O processo de fabulação, na sua riqueza poética, compõe a prosa do mundo. “La poésie est la manifestation d’un poéticité qui appartient à l’essence première du langage (...). La poéticité est cette propriété par laquelle un objet quelconque peut se dédoubler, être pris non seulement comme un ensemble de propriétés mais comme la manifestation de son essence; non seulement comme l’effet de certaines causes mais comme la métaphore ou la métonymie de la puissance qui l’a produit.”<sup>96</sup> Esta perspetiva indicia um afastamento claro da perspetiva

---

<sup>93</sup> *Id.*, *Aesthetics against Incarnation: An Interview by Anne Marie Oliver*, *Op. Cit.*, p.180.

<sup>94</sup> Recordemos que, para Bergson, é a fabulação que anima o movimento histórico com um impulso projetivo que, a partir do movimento próprio da expressão, propicia a reconfiguração dos territórios por onde atravessa ou habita. Esta povoa o universo de intenções, de “potências semipessoais” ou “presenças eficazes”. Para saber mais ver: Bergson, H., *As Duas Fontes da Moral e da Religião*, trad. Miguel Serras Pereira, Ed. Almedina, Coimbra, 2005.

<sup>95</sup> *Id.*, *Les paradoxes de l’art politique*, in *Le spectateur émancipé*, *Op. Cit.*

<sup>96</sup> *Id.*, *La parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, *Op. Cit.*, p. 40.

marxista da história<sup>97</sup>, progressista e teleológica, pela desclassificação conjunta das categorias do passado e do futuro. Rancière, em consonância com Bergson, entende a natureza do tempo como movimento que se processa em profundidade.<sup>98</sup> O acontecimento é entendido por Rancière como conflagração dos discursos, é a confusão dos tempos. Todo o acontecimento ocorre na dimensão da palavra e está associado a um deslocamento do *dizer*, a uma apropriação que ocorre “fora da verdade” da palavra do outro (fórmula de soberania), da palavra dos textos sagrados, fazendo-a ecoar no presente com outro significado. O acontecimento apresenta, assim, a novidade de um anacronismo. As revoluções ideológicas, como é exemplo o marxismo, traduzem a vontade de antecipar o futuro na relação que detêm com o passado. Mas, como nos esclarece Rancière, “l’analyse des luttes de classes qui a fait la gloire paradoxale de Marx est bien plutôt la distribution théâtrale des figures que peut prendre la conjonction du *pas encore* et du *une fois de plus*. (...) L’analyse royale-empiriste (...) procède à l’inverse, sur l’axe des temps, par la disqualification conjointe des catégories du passé et du futur. (...) Le présent est son temps. Mais le propre du présent – comme celui du réel – est de se dérober sans cesse à ceux qui ont pris son parti.”<sup>99</sup>

A partir do momento em que uma ficção se desvanece, o poder legítimo associado é deslegitimado. No desmembramento das relações de poder criam-se cenas inéditas, aparecem pessoas que não eram visíveis, pessoas na rua, nas barricadas, aparecem novos modos de palavra, novos meios de fazer circular a informação, novas formas de economia e, assim, progressivamente, vai-se constituindo um novo sentido para a comunidade. É necessária uma rutura no universo sensível para que uma nova miríade de possibilidades se

---

<sup>97</sup> Não se afastando, contudo, da noção de inconsciente coletivo, sede de dispositivos de alienação.

<sup>98</sup> No dizer de Bergson, é pela correlação da *intuição* e da memória que o *espírito* acede a movimentações e temporalidades de natureza ontológica, *la durée*, enquanto que pela *inteleção* ou *inteligência*, cujo modo de operar é inverso, isto é, segmenta e imobiliza, pelos cortes que efetua no espaço, imobiliza o(s) movimento(s) em *substratos* fixos. A intuição nada tem a ver com processos emocionais ou instintivos, sendo antes da ordem do reflexivo. Ao contrário da inteligência – fixista, intermitente, procedendo por *imobilidades justapostas* – a intuição nasce do movimento, estabelecendo equivalência entre *percepção da estrutura* e o *movimento* e cujo objetivo é encontrar *o movimento e o ritmo da composição do mundo*, por meio de uma comunhão absoluta com as *coisas*. Bergson, H., *La pensée et le mouvant: essais et conférences*, PUF, Paris, 1960, pp. 95-100. Em *L’évolution créatrice*, podemos ler: “dans les actions que nous accomplissons, et qui sont des mouvements systématisés, c’est sur le but ou la signification du mouvement, sur son dessin d’ensemble, en un mot sur le plan d’exécution immobile que nous fixons notre esprit.” Bergson, H., *L’évolution créatrice*, edição electrónica a partir da 86ª edição, PUF, Paris, 1959, p. 97.

<sup>99</sup> Rancière, Jacques, *les noms de l’histoire – Essai de poétique du savoir*, Seuil, Paris, 1992, pp.67-68.



crie<sup>100</sup>. Este poder de criar novos modos de existência e de despertar nas pessoas novas sensibilidades é o que a política e a arte têm de comum.

A criação de uma obra de arte é sempre uma ação comprometida, no sentido em que é uma invenção onto-estética, manifestação de uma visão ética de que resulta uma posição política. Efetivamente, já na arquitetura kantiana, o sentimento do sublime exige uma recetividade do ânimo, uma certa independência do gozo dos sentidos. A dimensão estética do conhecimento que nos propõe Rancière, não é uma nova teoria do belo ou da arte, mas um novo tipo de sistematização da experiência em que o objeto de apreensão estética não é nem um objeto de conhecimento nem de desejo. Isto significa que o “belo”, para Rancière, separado dos objetos da arte, é ele mesmo uma experiência de suspensão das condições normais da experiência social.

Temos assim em Rancière, à semelhança de Deleuze e Guattari, a ontologização da arte. A arte *cria os seres que nos tocam*, cabendo aos sujeitos dar-lhes um corpo. “O *perceto* e o *afeto* que subsistem na obra de arte criam a paisagem que vê. O *perceto* é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem, como os *afetos* são *devires* não humanos do homem. Tudo é visão, tudo é devir – *devir universo; devir animal; devir vegetal; devir homem*.”<sup>101</sup> A sensação que emerge da obra constitui um *monumento*. Este, enquanto bloco de sensações, não comemora o passado, é presente, porque se conserva, e futuro, porque é *devir*. A arte, mesmo considerada como forma de pensamento, não tem opinião, *é o que dá a pensar* e não aquilo sobre o qual se pensa. Na realidade, não estamos no domínio da *doxa*, mas da *urdoxa*,<sup>102</sup> no sentido em que a sensação concebida deve ser entendida como uma opinião originária (arquiética). A arte vive nos interstícios da indeterminação, da indiscernibilidade. Só a vida cria zonas onde rodopiam as puras formas, e só a arte pode aí aceder e penetrar na sua empresa de cocriação. Pela posição privilegiada que ocupa, a arte, como nos esclarecem Deleuze e Guattari, na sua condição de linguagem das sensações, comunica com a filosofia e a ciência. Segundo os mesmos, “a filosofia faz surgir acontecimentos com os seus conceitos, a arte ergue monumentos com

---

<sup>100</sup> Mais uma vez se pode estabelecer uma ponte entre o pensamento rancièriano e o levi Straussiano. Para ambos a realidade é estrutural e dialética na sua evolução. A lógica binária que encontramos na estrutura do pensamento encontra-se imanente na realidade. O código binário é universal e o seu movimento é dialético. Segundo Lévi-Strauss a dinâmica própria da história processa-se essencialmente ao nível das infraestruturas. Lévi-Strauss, C., *La Pensée Sauvage*, Op. Cit., p.174.

<sup>101</sup> Deleuze, G. Guattari, F., *O que é a Filosofia?* Op. Cit., p.149.

<sup>102</sup> Op. Cit., p.157.

as suas sensações, a ciência constrói estados de coisas com as suas funções.”<sup>103</sup> Entre estes três planos estabelece-se um rico tecido de correspondências, sendo que cada elemento criado num plano faz apelo a outros elementos heterogêneos, que ficam por criar nos outros planos.

Mas não basta que alguém pinte para que haja arte. Para além do artista e do espectador, é necessária uma *performance* que conecte um modo de fazer a um modo de olhar, edificando entre os dois pólos de ação um espaço de efetividade. A eficácia da arte passa pela reconfiguração do *sensorium*<sup>104</sup> espaço-temporal dominante. Em bom rigor, o efeito político da arte passa pela distância estética, isto é, depende da eficácia com que se efetua o corte estético entre o representável e a representação. Dependendo do grau de recetividade dos sujeitos, ocorre um pensamento singular pelas relações que se estabelecem.

O que é da ordem do indizível encontra ligação com a memória e com a tradição literária que, por sua vez, se constitui como um espólio a ser transmitido de geração em geração. A transmissão implica a presença do destinatário, bem como a “visualização” do que é dito. Tal significa que a par do que é dito prevalece toda uma atividade performativa desenvolvida pelo emissor, via pela qual se corporaliza e anima o *dito*. Citando Rancière, “il peut apprendre non pour occuper la position du savant mais pour mieux pratiquer l’art de traduire, de mettre ses expériences en mots et ses mots à l’épreuve, de traduire ses aventures intellectuelles à l’usage des autres et de contre-traduire les traductions qu’ils lui présentent de leurs propres aventures.”<sup>105</sup>

### **A ficção de modernidade**

No regime representativo considerava-se que, pela linguagem, tanto o mundo histórico como o social ganhavam visibilidade, mesmo recorrendo à linguagem muda das coisas ou à linguagem codificada das imagens. O(s) modo(s) de atribuir sentido ao universo «empírico» de ações obscuras e objetos diversos surgia(m) pela circulação por entre

---

<sup>103</sup> *Ibidem*

<sup>104</sup> Rancière define «senso comum» como sendo antes de mais uma comunidade de dados sensíveis: “coisas cuja visibilidade supostamente é partilhada por todos, modos de perceção dessas coisas e significações igualmente partilháveis que lhes são conferidas. É depois a forma de estar em comum que liga entre si indivíduos ou grupos na base dessa comunidade primeira entre as palavras e as coisas.” *Id.*, *L’image intolérable*, in *Le spectateur émancipé*, *Op. Cit.*

<sup>105</sup> *Id.*, *Le spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, p. 17.

distintas paisagens de signos. Deste modo, a era romântica aboliu a fronteira que isolava a arte da jurisdição dos enunciados e das imagens, separando assim a razão dos factos da sua história. A composição ficcional da modernidade abandonou a cadeia causal de ações que regulavam a ordem do mundo. O «ficcional» da modernidade é um regime tendencialmente indistinto entre a razão dos agenciamentos e a narração da ficção e, por correspondência, entre a descrição e interpretação dos fenómenos históricos e sociais.<sup>106</sup> “Et son moment inaugural”, esclarece Rancière, “s’est souvent appelé *réalisme*, lequel se signifie aucunement la valorisation de la ressemblance mais la destruction des cadres dans lesquels elle fonctionnait.”<sup>107</sup> O regime estético das artes não visa a substituição do antigo pelo moderno, no sentido de dar início a uma rutura artística; ele coloca em oposição, e em profundidade, os dois regimes de sensibilidade,<sup>108</sup> ao propor como arte reinterpretações do que a arte foi e do que a arte deveria ser.

Embora as linhas iniciais do regime estético tenham sido traçadas por Vico e Cervantes, só nos dois últimos séculos as mutações operadas na textura social se revelaram significativas. Segundo Rancière,<sup>109</sup> quando Balzac (1779-1850) instala o seu leitor face a uma trama narrativa - definida com base no entrelaçamento desordenado entre o profano e o sagrado, o selvagem e o civilizado, antigos e modernos, que resume o mundo de cada um, quando ele fez de Cuvier o verdadeiro poeta que reconstitui o mundo a partir de um fóssil - estabelece um novo sistema de equivalência entre os signos, descrições e interpretações dos fenómenos de uma civilização. Ele falsifica uma nova racionalidade, apoiada no banal e no obscuro da história, que se opõe aos grandes agenciamentos aristotélicos, fundada na opulência material por oposição às histórias dos grandes feitos e dos heróis. É, desta forma, arruinada a linha divisória aristotélica entre duas “Histórias” - a dos historiadores e dos poetas – aquela que separava não apenas a realidade da ficção, mas a sucessão empírica e a necessidade construtiva. Em entrevista, Rancière qualifica a revolução romântica como um ensaio político. Nos seus termos, “La révolution romantique est d’abord un passage des figures, des individualités définies, à un monde qui est celui des pré-individualités. L’individualité romanesque se dissout en affect et en percept, et

---

<sup>106</sup> *Id.*, *Le partage du sensible*, *Op. Cit.*, p. 58

<sup>107</sup> *Op. Cit.*, p. 34

<sup>108</sup> *Id.*, *Malaise dans l’esthétique*, Galilée, Paris, 2004, p.37

<sup>109</sup> *Id.*, *Le partage du sensible*, *Op. Cit.*, p. 34

l'individualité picturale se dissout en touche et vibration des couleurs. Je crois que ce modèle, qui est esthétique ou physico-esthétique, ils essaient de le transposer en modèle politique. Ils essaient d'en faire comme une solution au problème de la représentation. Il s'agit d'opposer à une masse figée dans son concept une énergie sans sujet et qui circule. C'est ce que veut dire multitude."<sup>110</sup>

A reorganização dos registos discursivos, encetada pelos movimentos da modernidade, teve um impacto de tal ordem que remeteu o depoimento e a ficção para o interior de um sistema único de significado. O "empírico" carrega as marcas da verdade sob forma de vestígios e impressões. "*O que aconteceu*" diz respeito ao regime de verdade, impondo a evidência como necessidade interna. Relativamente "*ao que poderia acontecer*", não é mais uma forma independente, mas inscrita nas ações que na história se relatam. A «história» poética articula-se com o realismo ao mostrar os traços poéticos inscritos, tanto na realidade como na artificialidade, constituindo, deste modo, complexas organizações de compreensão. Esta articulação passou da literatura à nova arte de recitar - o cinema – reportando-lhe a mais alta potência de subjectivação, ao potencializar a sua dupla capacidade, falar através da impressão muda e montar de forma calculada o poder da significação e os valores de verdade. O cinema dedicado ao relato do “real” – o documentário - é, em sentido estrito, capaz de criar uma ficção mais forte que o cinema “de ficção”, que usualmente trabalha com um certo tipo de ações e personagens estereotipados.<sup>111</sup> Os documentários cinematográficos abrem novas possibilidades de se pensar sobre determinada fase da história, ao baralharem a fronteira entre a razão dos factos e a razão da ficção, segundo um novo modelo de conexão entre a apresentação de factos e as suas formas de inteligibilidade. Tal facto comprova que a realidade tem de ser ficcionada para ser pensada. A noção de "relato" bloqueia-nos num espaço bipolar em que a realidade se contrapõe ao artificial, ora organizada sob interpretação dos positivistas, ora dos desconstrutivistas. Isso não nos permite afirmar que tudo é ficção. Contudo, permite-

---

<sup>110</sup> Id., "*Dissonance*": "*Beyond Empire*" [em linha] Entretien paru dans le N° 1 de la revue, dimanche, 18 avril 2004, [acedido em 26 setembro de 2012]. Disponível em: <http://multitudes.samizdat.net/Entretien avec Jacques Rancière>

<sup>111</sup> Tomemos como exemplo a história da Rússia do tempo dos czares pós-comunista, relatada em torno do destino do cineasta Alexandre Medvedkine, que não é uma personagem fictícia nem conta histórias inventadas da União Soviética, mas, ao jogarem com a combinação de diferentes tipos de evidência (entrevistas, figuras históricas, documentos de arquivo, fragmentos de documentários e de ficção, etc.), oferecem possibilidades para se repensar este estrato da história. *Op. Cit.*, p. 60

nos constatar que a ficção da era estética definiu padrões de conexão entre apresentação dos factos e formas de inteligibilidade que obscurecem a fronteira entre a razão dos factos da ficção, estabelecendo novas conexões entre os eventos que foram tomados por historiadores e analistas da realidade social. “Dans l’art «relationnel», la construction d’une situation indéfinie et éphémère appelle un déplacement de la perception, un passage du statut de spectateur à celui d’acteur, une reconfiguration des places. Dans les deux cas, le propre de l’art est d’opérer un redécoupage de l’espace matériel et symbolique. Et c’est par là que l’art touche à la politique.”<sup>112</sup>

Escrever a história é escrever histórias dentro de um sistema único de verdade, que em nada se liga a nenhuma tese sobre a realidade ou irreabilidade das coisas. No entanto, é claro que um modelo de fabricação da realidade está vinculado a uma certa ideia de história como um destino comum. Rancière conclui que a separação entre realidade e ficção implica a própria imponderabilidade do processo histórico. Para este autor, é óbvia a conexão entre o modelo de produção da história e a ideia de uma «história como um destino comum que constitui ele mesmo a fonte da história».<sup>113</sup> Esta interpenetração da razão dos factos e a razão das histórias é específica do regime para o qual se revela irrelevante quem colaborou com a missão de "fazer" história. Isso não quer dizer que a história "é feita das histórias que se contam, mas apenas que "a razão de todas as histórias" e a capacidade de agir como agentes históricos andam juntas.

### **Narrativas entre a autonomia e a heteronomia**

Da textura tecida pelo espírito das formas – o regime estético - resulta uma historicidade ambígua da arte, em que esta e a vida trocam propriedades entre si. Por um lado, cria-se uma vida da arte autónoma, enquanto expressão de história aberta a novos tipos de desenvolvimento; por outro, declara-se sentença de morte à vida que representa. O carácter autónomo da arte é determinado pela experiência que promove e pela vontade que a produz, mas que desaparece no momento em que se converte em arte. No artigo *The Aesthetic Revolution and its Outcomes* Rancière afirma: “Understanding the ‘politics’ proper to the aesthetic regime of art means understanding the way autonomy and heteronomy are originally linked in Schiller’s formula. This may be summed up in three

---

<sup>112</sup> *Id.*, *Malaise dans l’esthétique*, *Op. Cit.*, p.37

<sup>113</sup> *Op. Cit.*, p. 61

points. Firstly, the autonomy staged by the aesthetic regime of art is not that of the work of art, but of a mode of experience. Secondly, the ‘aesthetic experience’ is one of heterogeneity, such that for the subject of that experience it is also the dismissal of a certain autonomy. Thirdly, the object of that experience is ‘aesthetic’, in so far as it is not—or at least not only—art.”<sup>114</sup>

Vivemos hoje a contradição máxima em que qualquer coisa pode entrar na esfera da arte. No entanto, mais do que nunca, a arte constitui-se como uma esfera à parte, com as pessoas que a produzem, com as instituições que a fazem circular, com os seus críticos, totalmente desligados das condições da vida comum. Das oposições e interseções tecidas pelas figuras estéticas em concordância com temporalidades distintas, resultam diferentes texturas sensíveis que podemos dividir em três cenários distintos: Arte torna-se vida, Vida torna-se arte, Arte e vida trocam entre si as suas propriedades<sup>115</sup>. No primeiro cenário, em que “arte torna-se vida”, o regime estético, ao destruir a ordem do regime representacional da arte, entra em acordo com o regime ético em duas vertentes: rejeita a divisão de tempos e espaços, situações e funções e ratifica o princípio básico de que as questões de arte são questões de educação. Tanto a produção industrial, quanto a criação artística estão comprometidas em produzir algo mais do que criar objetos, pretendem produzir um *sensorium*, uma nova divisão do perceptível, o que significa, na realidade, um novo *ethos*.

A revolução esperada não será meramente “formal” ou “política”, mas essencialmente “humana”. “Marx”, esclarece-nos Rancière, “proposait la nouvelle identification durable de l’homme esthétique: l’homme producteur, produisant en même temps les objets et les relations sociales dans lesquelles ils sont produits”.<sup>116</sup> A revolução humana promove o aparecimento da vanguarda marxista, tal como a vanguarda artística da década de 1920, ambas com o mesmo programa ideológico, a saber, construir novas formas de vida onde se combinaria a autoexclusão da política com a autoexclusão da arte<sup>117</sup>. Levada ao extremo, a lógica originária do “estado estético” é revertida. O aspeto livre da arte revela-se como

---

<sup>114</sup> J., Rancière, *The Aesthetic Revolution and its Outcomes*, [online] In: New Left Review, NLR 14, Março-Abril 2002, p.135. [Acedido em 19 setembro de 2012]. Disponível em: <http://www.ucd.ie/philosophy/staff/maevecooke/Ranciere.Aesthetic.pdf>

<sup>115</sup> *Op. Cit.*, pp. 133-151.

<sup>116</sup> *Id.*, *Malaise dans l’esthétique*, *Op. Cit.*, p.55.

<sup>117</sup> *Op. Cit.*, p.54.

aparência, mas, quando se torna expressão de vida, volta a constituir-se como uma verdade encarnada. O cumprimento da promessa política é agora da responsabilidade do sujeito, que se liberta das aparências e toma posse do que se apresentava até então como um sonho. “Le combat de l’art contre la culture institue alors une ligne de front qui met du même côté la défense du «monde» contre la «société», des œuvres contre les produits culturels, des choses contre les images, des images contre les signes et des signes contre les simulacres.”<sup>118</sup> No mesmo cenário, podemos identificar uma tentativa mais sóbria de tornar formas de vida em arte, como é exemplo o movimento Arts and Crafts, que vinculou o sentido de beleza medieval de artesanato com a exploração da classe trabalhadora e o sentido da vida quotidiana. Do desejo absoluto da forma surge a figura estética do *designer*, cuja missão é substituir o objeto representacional pela forma geral, princípio segundo o qual um poema se transforma numa coreografia e as linhas e os caracteres em formas de ideias. “Both industrial production and artistic” afirma Rancière, “creation are committed to doing something else than what they do—to create not only objects but a *sensorium*, a new partition of the perceptible.”<sup>119</sup> Assim, a fórmula da arte que se torna vida é invalidada pelo facto de uma nova vida não precisar de uma nova arte. A vida convertida em arte desliga-se do *sensorium* que lhe deu origem. A estética, enquanto promessa de realização política, prospera nessa mesma ambiguidade. Deste facto resulta a inviabilização das aspirações não só dos que desejam isolar a arte da política, como dos que querem que a arte cumpra a sua promessa política. A defesa de Flaubert da “arte pela arte”, entendida pelos críticos literários como a personificação da democracia; o desejo de Mallarmé em separar a “linguagem essencial” da poesia do discurso comum; a aspiração de Rodchenko em construir superfícies de equivalência igualitária entre arte fotográfica e vida dos trabalhadores ou dos ginastas soviéticos; a reivindicação de uma arte independente de Adorno; a afirmação de Lyotard que a missão da arte era testemunhar a heteronomia do pensamento - entre tantos outros exemplos - são manifestações da assunção de um posicionamento que revela uma só narrativa: a do projeto de enlaçar a autonomia da arte à sua heteronomia.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> *Op. Cit.*, p.61.

<sup>119</sup> *Id.*, *The Aesthetic Revolution and its Outcomes*, *Op. Cit.*, p. 140.

<sup>120</sup> Para saber mais ver *L’esthétique comme politique*, in Rancière, J., *Malaise dans l’esthétique*, *Op. Cit.*, pp.31-63.

No segundo cenário possível, em que a “vida torna-se arte”, aparece um conjunto de formas que adquiriram vida e se tornaram arte. As “formas vivas”, representativas tanto da independência do “aspeto livre” da arte, como do espírito vital da comunidade, adquirem visibilidade nos museus concebidos não como um edifício ou uma instituição, mas como uma maneira de tornar a “vida da arte” visível e inteligível. O cenário que propiciou o aparecimento dos museus possui como princípio regedor, não tanto o intento de elevar o trabalho de um artista, mas sim uma “forma viva”. Os museus não exibem exemplares puros de belas artes, mas arte historicizada. Eles exibem o espaço-tempo da arte como uma série de momentos da encarnação do *espírito*. “The ‘political’ character of aesthetic experience is, as it were, reversed and encapsulated in the historicity of the statue”, explica-nos Rancière.<sup>121</sup> Este registo envolve dois movimentos centrais: o da determinação de equivalência entre atividade e passividade, forma e matéria, dando principal ênfase à “experiência estética” e não ao objeto, e o da consagração da identidade de contrários. A “experiência estética” é agora entendida pela consagração da identidade da consciência com inconsciência, da vontade com a não vontade, condição pela qual se empresta às obras de arte a sua historicidade. Na visão de Hegel, um objeto não é arte por ser a expressão de uma liberdade coletiva, mas porque ela representa a distância face a essa mesma vida e aos distintos modos de expressão que pode adquirir. Neste cenário, a ideia do artista e do seu povo constitui o limite do ato criador e a condição para o sucesso da própria obra de arte. A arte vive enquanto expressar um pensamento, uma forma de vida, ainda que, na medida que lhe resiste, não seja totalmente clara para si mesma. As obras de arte são definidas por pertencerem a um *sensorium* específico que se destaca como uma exceção ao regime normal de sensibilidade. Contudo, a trama do espírito das formas resulta numa historicidade da arte ambígua. Se, por um lado, cria uma vida da arte autónoma enquanto expressão de história, aberta a novos tipos de desenvolvimento, por outro, a trama da vida da arte implica o veredicto de morte do sensível heterogéneo que lhe deu origem. Quando o conteúdo do pensamento for claro para si mesmo e já nenhuma matéria lhe resistir, o que indicará a desvirtualização do sensível heterogéneo, a arte encontra a sua morte. “The whole history of art forms and of the politics of aesthetics in

---

<sup>121</sup> *Id.*, *The Aesthetic Revolution and its Outcomes*, *Op. Cit.*, p.141.



the aesthetic regime of art could be staged as the clash of these two formulas: a new life needs a new art; the new life does not need art.”<sup>122</sup>

A questão central, no seguimento do exposto, é como reavaliar o “sensível heterogêneo”? Este, na medida que apela a uma nova ideia de vida, não ecoa somente nos movimentos artísticos, mas na sociedade em geral. Na tentativa de responder a esta questão, reúnem-se as condições para o aparecimento do terceiro cenário previsto, em que a “Arte e vida trocam entre si propriedades”. Toda a questão marxista do “fetichismo da mercadoria”, segundo Rancière, deve ser reconsiderada neste enquadramento. A análise de Marx sobre a mercadoria integra-se na narrativa romântica que nega o “fim da arte” pela homogeneização do mundo sensível. Segundo Rancière, duas soluções foram encontradas envolvendo cada uma delas uma política específica. A primeira, nos seus próprios termos, “is the scenario of “art and life exchanging their properties”, proper to what can be called, in a broad sense, Romantic poetics.”<sup>123</sup> A narrativa romântica propaga uma temporalidade indistinta de um presente contínuo, fomentando uma realidade permeável a transmutações, num fluxo contínuo, de temporalidades múltiplas. Quanto mais a atualidade se expressa na consonância de múltiplas temporalidades, mais se caracteriza pela especial permeabilidade das fronteiras da arte, deixando-as porosas. As obras do passado podem adormecer e deixar de ser arte, podem ser despertadas e adquirir uma nova vida com uma nova configuração, num processo *continuum* de mutação de formas. De acordo com a mesma lógica, cada objeto pode ser tirado da sua condição de uso comum e ser revisto como um corpo poético com uso das características da sua história. A facilidade de operar por deslocação é tanto maior quanto o corpus artístico estiver conectado com o histórico. A prosa da vida quotidiana torna-se assim num poema enorme e fantástico. Qualquer objeto comum pode atravessar a fronteira e repovoar a esfera da experiência estética. A conversão do que é comum em extraordinário implica a conversão do extraordinário em comum. Esta nova poética reclama para si a tarefa de consciencializar a sociedade dos seus próprios devaneios e de revelar os enigmas e fantasias escondidos na realidade íntima da vida quotidiana. “It is in the wake of such a poetics that the commodity could be featured as a phantasmagoria: a thing that looks trivial at first sight, but on a closer look is revealed as a tissue of hieroglyphs and a puzzle of theological

---

<sup>122</sup> *Op. Cit.*, p.142.

<sup>123</sup> *Op. Cit.*, p.143.

quibbles.”<sup>124</sup> Este cenário despoleta uma ação crítica da cultura, com base na lógica da denúncia, que pode ser vista como a face epistemológica da poética romântica, como um intento de racionalizar os fluxos entre os signos da arte e os signos da vida. Os projetos que resultam do desencantamento da poética romântica fazem parte do reencantamento romântico, que aumentou *ad infinitum* o *sensorium* da arte pela descodificação dos objetos e das práticas culturais. A reprodução infinita de esferas fantasiosas a serem decifradas, para assim evitar a entropia do “fim da arte” e a sua “desestetização”, incorrem, com os seus próprios procedimentos de “reestetização”, pelo seu próprio sucesso, num outro tipo de entropia que distorce a fronteira que divide o prosaico da arte e, conseqüentemente, de nada mais escapar ao domínio da arte. “This indiscernibility turns out to be the indiscernibility of the critical discourse, doomed either to participate in the labeling or to denounce it *ad infinitum* in the assertion that the *sensorium* of art and the *sensorium* of everyday life are nothing more than the eternal reproduction of the ‘spectacle’ in which domination is both mirrored and denied.”<sup>125</sup> Este movimento alimentar-se-á indefinidamente da reprodução de processos de falsificação que ela mesma denuncia. Ao revelar as ilusões que deteta, só demonstra estar presa à sua própria lógica. A desconexão dos procedimentos críticos de possibilidade de emancipação social denuncia a disjunção que se encontra no coração do próprio paradigma. A noção de sociedade do espetáculo de Guy Debord, segundo Rancière<sup>126</sup>, aparece neste contexto de denúncia da própria democracia, como um projeto que se propôs trabalhar as massas de indivíduos “não qualificados”, transformando-os, pela proliferação de textos e imagens ou pelas luzes da cidade, em habitantes perfeitamente habilitados num mundo partilhado de conhecimento e prazer. A denúncia da proliferação das formas de experiência viva disponíveis para os “demasiados indivíduos” que compõem o povo democrático, ao coincidir com os avanços da psicologia, que transformava o cérebro numa “colônia de imagens”, instiga uma grande ansiedade nas classes intelectuais que lançam um combate cerrado à excessiva produção de ideias e de imagens, no intento de proteger as mentes mal preparadas e incapazes de organizar a multiplicidade de formas com que estão a ser inundadas. Não obstante os seus esforços, o projeto revela-se infrutífero por se conservar na mesma lógica, isto é, alimenta

---

<sup>124</sup> *Op. Cit.*, p.145.

<sup>125</sup> *Op. Cit.*, p.146.

<sup>126</sup> *Id.*, *As Desventuras do Pensamento Crítico*, *Op. Cit.*,

o que pretende combater. O niilismo atribuído ao pós-modernismo pode ser entendido, segundo a mesma lógica, como um movimento de denúncia dos segredos escondidos da ciência, que surgiu sob pretexto de revelar os segredos escondidos da sociedade moderna.

Este enredo leva-nos à segunda resposta encontrada para o dilema da “desestetização da arte”, o qual defende a necessidade de se separar da arte as formas de estetização da vida comum. “The claim may be made purely for the sake of art itself, but it may also be made for the sake of the emancipatory power of art. In either case, it is the same basic claim: the sensoria are to be separated.”<sup>127</sup> O romance cede a este impulso pela diferenciação que estabelece entre o autor e a sua personagem. Este género, ao captar as singularidades do indivíduo para as transformar em arte, converte individualidades prosaicas em expressões artísticas. Mas, para tornar o *sensorium* da literatura similar ao *sensorium* das coisas, também o autor tem de morrer. A realização do impulso da vida, pelo qual o indivíduo comum se converte em herói, aclama o instinto de morte. Contudo, ao contrário do herói épico, o atual herói está isolado do contexto coletivo, travando uma luta solitária contra o seu próprio mundo. “Le roman”, como nos esclarece Rancière, “est alors l’«épopée» moderne parce qu’il est l’épopée de la totalité perdue mais encore visée.”<sup>128</sup> Segundo o mesmo, está latente nas novelas da modernidade a distância Cristã do indivíduo face ao seu Deus, não encontrando mais em nenhum objeto ou corpo a representação dessa mesma divindade. Esta nova “teologia” é percorrida por dois paradoxos: a problemática imanência do sentido da vida, percorrida incessantemente por movimentos de desterritorialização em busca de uma totalidade a que possa alocar; e o endereçamento do enredo para as singularidades das individualidades, que coloca em contraste as relações imanentes da ação individual e o sentido ainda latente de um *ethos* coletivo. Tal como nos indica o mesmo autor, “en bref le roman «chrétien» de l’âme dissociée du monde est opposé au poème vivant au sens incarné de l’épopée (...) Ce sont alors deux «christianismes» qui se trouvent confrontés sur un mode paradoxal: un christianisme de l’incarnation qui trouve dans la «Bible» païenne du poème épique sa réalisation, et un christianisme de l’absence qui fonde l’épopée «moderne» du roman.”<sup>129</sup> É pela agregação

---

<sup>127</sup> Id., *The Aesthetic Revolution and its Outcomes*, Op. Cit., pp.146-147

<sup>128</sup> Id., *La chair des mots – Politiques de l’écriture*, Op. Cit., p.88.

<sup>129</sup> Op. Cit., p.89.

das forças intencionais, na procura de desterritorialização<sup>130</sup>, que um novo corpo utópico emergirá, inaugurando assim um novo plano de imanência. À semelhança do Cristianismo, perante a ausência de um corpo real, haverá necessidade de alocar a energia dispersa, que se encontra atualmente investida em imagens vivas, como a imagem de si, a um corpo utópico legitimador. Enquanto o processo não estiver concluído, teremos significantes instáveis a coabitar com significantes flutuantes, que não são mais do que vestígios, ecos das ligações dos corpos utópicos desencarnados. Esta necessidade oculta leva a outro tipo de entropia que torna a tarefa da arte de vanguarda análoga àquela que dá testemunho da heteronomia absoluta. O espaço da arte moderna é definido, segundo a interpretação de Lyotard à Crítica da Faculdade do Juízo de Kant, como o da manifestação do que não é representável, o que indicia a perda da relação sólida entre o sensível e o inteligível. Desta aceção instaura-se um paradoxo em relação à própria teoria kantiana: primeiro, porque o sublime para Kant não define o espaço da arte, mas marca a transição da experiência estética para a ética; segundo, porque a experiência de desarmonia entre razão e a imaginação tende para a descoberta de uma harmonia maior – a autopercepção do sujeito como membro do mundo supersensível da razão e da liberdade. Daqui se depreende que o regime estético da arte não se opõe ao regime representativo, nos termos da oposição entre a arte do irrepresentável e a arte da representação, mas sim à perda da relação sólida entre o sensível e o inteligível.

Efetivamente, no intento de refutar a estética hegeliana, Lyotard adota, paradoxalmente, de Hegel o conceito de sublime definido como a impossibilidade de adequação entre o pensamento e a sua apresentação sensível. O sublime reinscrito nas análises de Lyotard faz triunfar um *pathos* irreduzível a todo *logos*, um *pathos* que, em última instância, deve ser identificado à potência de Deus. Neste sentido, o regime estético está mais próximo do regime ético do que do representativo, diferindo num aspeto substancial: destitui a divisão de tempos e espaços, situações e funções que vigoravam no regime ético, ratificando, contudo, o princípio regente - definir as questões da arte como

---

<sup>130</sup> Consoante os movimentos de reterritorialização e de desterritorialização, com uso dos termos de Deleuze e Guattari, tanto na orientação ao absoluto como ao relativo, se configuram os planos de imanência, em que cada um deles, nas suas singularidades, dará notoriedade a determinadas noções, dispondo-as no plano do visível e do dizível, remetendo outras para o plano da invisibilidade e do não-dizível, que se manterão nas dobras do plano em estado de latência. É a este espólio que o Rancière designa *l'inconscient esthétique*, ao qual corresponderá um cenário de vida, *le partage du sensible*.

sendo questões da educação. Paralelamente a este movimento entrópico, o idealismo alemão proclama a missão da poesia como sendo a de gerar, por meio de imagens vivas, ideias autênticas. Como estratégia, opta por reenviar o *pathos* para a trama da mitologia antiga, edificando a experiência comum, partilhada pela elite e pelo povo, à luz dos grandes feitos clássicos, coincidindo assim com o regime aristotélico. A formação deste novo *sensorium*, deste novo *ethos*, levado ao seu limite, emoldurou cenários como o holocausto.

### O DESENTENDIMENTO COMO PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO

Terminada a (re)leitura da história tal com a interpreta Jacques Rancière, impõe-se-nos a tarefa de esclarecer o modo específico pelo qual se criam as subjetividades políticas. Rancière, na sua obra *La Méésentente*, afirma o seguinte : “par *subjectivation*, on entendra la production par une série d’actes d’une instance et d’une capacité d’énonciation qui n’étaient pas identifiables dans un champ d’expérience donné, dont l’identification donc va de pair avec la refiguration du champ de l’expérience.”<sup>131</sup> O processo pelo qual se criam as subjetividades políticas decorre da consagração de uma capacidade de elocução. Contudo, para o autor, "pensar" designa a atividade pela qual o indivíduo se dissocia da subjetividade imposta e cria para si uma *anti-identidade*. *Pensar* traduz a ação de suspender o juízo no indeterminado, precisamente na “brecha” entre o que se é e o que se diz ou se cria, é mergulhar na diferença entre a pessoa que é e o papel que a sociedade lhe atribui, sob fundamento de que toda a pessoa é dotada de capacidade de operar *deslocações em si mesma* e do lugar que ocupa. A este processo de deslocação entendida como uma ação política, Rancière designa de *desentendimento*. Por política entende-se toda e qualquer ação cujo princípio regedor seja o da consagração da igualdade na repartição da comunidade. O *desentendimento* ocorre na dimensão da palavra, na especial situação em que a correspondência entre o significado e o significante não coincide entre os interlocutores que, mesmo desejando comunicar entre si, não partilham da mesma sensibilidade. Esta noção não reporta uma situação de conflito, mas antes uma situação de distintos enquadramentos sensíveis que inviabilizam o diálogo. Todo o homem, por natureza, é possuidor de palavra, através da qual o *logos* se manifesta, dotando-o de poder

---

<sup>131</sup> *Id.*, *La Méésentente – Politique et Philosophie*, Op. Cit., p.59

político. A linguagem, na sua organicidade, manifesta a *aisthesis*<sup>132</sup> partilhada. A igualdade das inteligências é o ponto de partida axiomático de todo o pensamento rancièriano e traduz essa especial capacidade de “en posant le *démos* comme pouvoir de se séparer soi-même de l’*okhlos*”<sup>133</sup>. Contudo, a política é a atividade que tem por racionalidade própria o desentendimento, convertendo-se sempre em filosofia política quando acolhe a aporia ou o embaraço próprio da política, no intento de a *destruir* enquanto ação de desentendimento. Considera-se também relevante que, para Rancière, como nos explica na obra *Le maître ignorant*, cada indivíduo terá uma língua própria, singular, que não poderá ser transmitida para outro indivíduo de forma integral, isto é, sem que algo seja perdido.

O modo, por exemplo, como Aristóteles pensou a noção de justiça, tentando defini-la em relação com a noção de utilidade, a partir do pensamento do Platão, ao traduzi-la na fórmula polissémica - *to sumpheron tou kreittonos* - opera um curto-circuito em relação ao seu antecessor, legitimando assim a cosmovisão social que propôs. Segundo esta, a justiça política é a ordem que determina a divisão do comum (submissão da igualdade aritmética que presidia às trocas mercantis), sendo as formas de exercício e de controlo desse poder repartidas por todos, de acordo com os três títulos consagrados na comunidade: *Oligoi* - riqueza de poucos; *Aretoi* - virtude ou excelência que dá nome aos melhores e *Eleutéria* = liberdade que pertence ao povo, ao *demos*.<sup>134</sup> A combinação exata dos títulos existentes na comunidade proporciona o bem comum. Contudo, tal como ocorre em Platão, há em Aristóteles um erro fundamental no cálculo desta repartição, comportando no seu cerne uma heterogeneidade que se revela inultrapassável. A igualdade primária do *logos* operacionaliza-se pela liberdade atribuída a todas as pessoas (*demos*), mas que não é mensurável, é facticidade pura. Segundo Rancière, “le propre de l’égalité, en effet, est moins d’unifier que de déclassifier, de défaire la naturalité supposée des ordres pour la remplacer par les figures polémiques de la division. Il est le pouvoir de la division inconsistante et toujours rejouée qui arrache la politique aux diverses figures de

---

<sup>132</sup> “Les beaux-arts sont dits tels parce que les lois de la *mimesis* y définissent un rapport réglé entre une manière de faire – une *poiesis* – et une manière d’être – une *aisthesis* - qui est affectée par elle. (...) celui que j’ai proposé d’appeler régime représentatif.” (*La Méésentente – Politique et Philosophie*, p.16). A noção *aisthesis* é polémica se a remetermos ao pensamento Aristotélico. A transição específica entre a animalidade e a humanidade, segundo este autor, define-se pela capacidade de compreender um *logos* (*aisthesis*) – esfera própria do escravo que participa numa comunidade linguística - e a posse do mesmo (*hexis*). Para saber mais, ver *Politica I* de Aristóteles.

<sup>133</sup> *Id.*, *Aux bords du politique*, *Op. Cit.*, p.67.

<sup>134</sup> *Id.*, *La Méésentente – Politique et Philosophie*, *Op. Cit.*, pp. 20-22.

l'animalité : le grand corps collectif, la zoologie des ordres justifiée dans le cercle de la nature et de la fonction, de rassemblement haineux de la meute.”<sup>135</sup> O próprio do *demos*, a liberdade, não se deixa determinar por nenhuma propriedade positiva, é uma propriedade vazia. A política aparece assim como um dano – *Blaberon*, precisamente aquilo que uma sociedade justa deveria evitar. A igualdade que cria a liberdade política, pela sua propriedade imprópria, é título de um litígio fundamental. A política, afirma Rancière, “précisément commence là où l’on cesse d’équilibrer des profits et des pertes, où l’on s’occupe de répartir les parts du *commun*, d’harmoniser selon la proportion géométrique les parts de communauté et les titres à obtenir ces parts, les *axiai* qui donnent droit à communauté.”<sup>136</sup> O dano que viabiliza a própria política, irreparável por natureza, introduz a incomensurabilidade no seio da distribuição dos poderes por entre os corpos falantes. O projeto nuclear da filosofia consistiria em substituir a ordem aritmética pela ordem geométrica, que regula o verdadeiro bem, a saber, a substituição da aritmética dos comerciantes por uma matemática dos incomensuráveis. A liberdade que os atenienses apresentam, na interceção com a noção de igualdade, como nos esclarece Rancière, “est simplement l’égalité de n’importe qui avec n’importe que, c’est-à-dire, en dernière instance, l’absence d’*arkhé*, la pure contingence de tout ordre social. (...) Le mal n’est pas le *toujours* plus mais le *n’importe qui*, la révélation brutale de l’*anarchie* dernière sur quoi toute hiérarchie repose.”<sup>137</sup> O *logos*, centrado na relação paradoxal do útil e do prejudicial, apela a um *logos* preliminar, que é o da ordem, à luz do qual esta relação deve ser ordenada, delegando, simultaneamente, quem, por direito, tem o poder de a classificar. Esta duplicação do *logos* está na base de todo o sensível partilhado, princípio pelo qual se funda uma comunidade e a sua separação, que funciona como um dispositivo - polícia. “Cet incommensurable”, afirma Rancière, “ne rompt pas seulement l’égalité des profits et des pertes. Il ruine aussi par avance le projet de la cité ordonnée selon la proportion du *kosmos*, fondée sur l’*arkhè* de la communauté.”<sup>138</sup> A política é sobretudo o conflito gerado pelos homens que procuram o privilégio da palavra, procurando conquistar um espaço de visibilidade no cenário comum. Esta refere-se à especial situação gerada por aqueles que, não tendo direito à *palavra*, conseguem instituir uma comunidade pelo facto de colocarem

<sup>135</sup> *Id.*, *Aux bords du politique*, *Op. Cit.*, p.68.

<sup>136</sup> *Id.*, *La Mésestence – Politique et Philosophie*, *Op. Cit.*, p.30.

<sup>137</sup> *Op. Cit.*, pp.35-36.

<sup>138</sup> *Op. Cit.*, p.40.

em comum esse mesmo *dano*, que nada mais é que a própria contradição de dois mundos alojados num só. “On appelle généralement du nom de politique”, consagra Rancière, “l’ensemble des processus par lesquels s’opèrent l’agrégation et le consentement des collectivités, l’organisation des pouvoirs, la distribution des places et fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution. Je propose de donner un autre nom à cette distribution et au système de cette légitimation. Je propose de l’appeler *police*.”<sup>139</sup> A atividade política é sempre um modo de manifestação que define o sensível partilhado da ordem policial, pela promulgação de uma pressuposição que é, por princípio, heterogênea, “celle d’une part des sans-partie laquelle manifeste elle-même, en dernière instance, la pure contingence de l’ordre, l’égalité de n’importe quel être parlant avec n’importe quel autre être parlant.”<sup>140</sup> A noção de opinião ou mesmo a de direito, por exemplo, consoante o sujeito a que se reporta, poderá desenhar uma estrutura de ação política ou uma estrutura de ação policial. Numa breve análise à relação entre poder e força, tal como Kant a apresenta, “o poder é uma faculdade que se sobrepõe a grandes obstáculos. O mesmo chama-se *força* quando se sobrepõe também à resistência daquilo que possui ele próprio poder”<sup>141</sup>, aperceber-nos-emos de uma dinâmica de conversão, segundo a qual um poder pode converter-se em força e vice-versa. A polícia é um poder, de natureza híbrida, frequentemente perturbada pela política. A força da política está na sua ação de “agit dans des lieux et avec des mots qui leur sont communs, quitte à refigurer ces lieux et à changer le statut de ces mots.”<sup>142</sup> Contudo, desta aceção podemos inferir que a noção de igualdade está inexoravelmente relacionada com a noção de diferença, uma vez que apenas traduz e consagra a liberdade de todos de exercício político. Só neste sentido nos distanciamos do “escravo” ateniense. A lógica da igualdade está imbricada na lógica da política. A emancipação intelectual, ainda que contaminada por este paradoxo, permite-nos pensar nesta relação imbricada do *logos* do prejuízo (dano) na sua função constitutiva, promovendo a transição da lógica igualitária em lógica política. A subjetivação política extrai os sujeitos da ordem policial, convertendo-os em sujeitos de experiência. Esta desordem política recorta o campo da experiência, que conferia a cada um a sua identidade

---

<sup>139</sup> *Op. Cit.*, p. 51.

<sup>140</sup> *Op. Cit.*, p. 55.

<sup>141</sup> Kant, I., (s.d.) *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. e notas de Valério Rohden. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, p.157.

<sup>142</sup> *Id.*, *La Mésestante – Politique et Philosophie*, *Op. Cit.*, p. 56.



na relação que detinha com sua parcela. Ela refaz e recompõe as relações ao arrancar o sujeito à naturalidade de um lugar, abrindo um novo espaço de sentido. As experiências singulares do litígio operam em torno da palavra e da voz, em torno da divisão do sensível, entendida assim como um desencarno literário. O “sujeito político” não traduz um sujeito de uma comunidade que “toma consciência” de si, ele é somente um operador que junta e separa as regiões, as identidades e os sentidos. A conotação de uma identidade a um movimento político é da ordem policial. “La politique”, consagra Rancière, “n’est pas faite de rapports de pouvoir, elle est faite de rapports de mondes.”<sup>143</sup>

Entre os diversos meios empregues por Rancière para desenvolver esta concepção de igualdade<sup>144</sup>, nenhum é mais revelador do que o recurso à analogia do teatro. Com este argumento Rancière demonstra que todo o sujeito político é uma espécie de personagem teatral temporário e local e que todo o pensamento pode ser interpretado como uma improvisação que entra em cena de modo dramático. A sua visão pode ser traduzida nos seguintes termos: “au sens théâtral du mot l’écart entre un lieu où le *démos* existe et un lieu où il n’existe pas [...]. La politique consiste à interpréter ce rapport, c’est-à-dire d’abord à en constituer la dramaturgie, à inventer l’argument au double sens, logique et dramatique, du terme, qui met en rapport ce qui est sans rapport.”<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> *Op. Cit.*, p. 67.

<sup>144</sup> A representatividade é, nesta linha de pensamento, o exato oposto da democracia e de modo algum salvaguarda o princípio da igualdade, tal como são entendidos no senso comum. Devemos entender a democracia representativa como uma simulação do princípio da igualdade. Na Idade Média, a representatividade destinava-se à ratificação pelo povo, através dos representantes dos diversos estratos, de decisões exclusivas do rei. Nos tempos modernos, ela foi o expediente encontrado, não exatamente para pôr cobro à ideia democrática, mas para a domesticar e esconjurar esse *ápeiron*, esse informe que é a multidão, combinando o reconhecimento do poder do povo com a sua entrega efetiva aos que possuem competência, isto é, às elites. Sem se regressar a uma concepção em que o poder estaria naturalmente refém dos detentores de um título, como no *Ancien Régime*, são, de facto, as elites, agora na qualidade de eleitos, que ocupam o poder – o lugar do rei – na democracia moderna. Daí que a ideia republicana implique sempre, a par da soberania da lei, a conformação desta com os costumes. A educação é aqui tão importante como a constituição, uma e outra realizando o projeto republicano através de uma reabsorção da ordem política pela ordem social, seja através das elites familiares e proprietárias, com capacidade, ou melhor, tempo e meios para, instruindo-se, orientar devidamente o corpo social, seja através da reconstituição permanente, por parte da escola pública, de uma elite do saber e da competência, mormente a alegada competência política. A república introduz no princípio da igualdade a ressalva de que «não se deve tratar igualmente o que é desigual». Mais ainda que em Montesquieu ou Maquiavel, ela inspira-se, por isso, de acordo com Rancière, em Platão, ao ajustar cada um segundo as suas competências, orientando-o para aquilo que deverá ser o seu lugar na comunidade e reconstituindo, assim, «um corpo social bem distribuído nas suas funções e hierarquias naturais e unido por crenças comuns». Para saber mais, ver: *Aux bords du politique* (pp.7-15); *La Chair des mots* (pp.126-127); *La parole muette* (pp.81-89) e obviamente, toda a obra *La Haine de la démocratie*, La Fabrique, Paris, 2005.

<sup>145</sup> *Id.*, *La Mésestante – Politique et Philosophie*, *Op. Cit.*, pp.126-127

A teatrocracia em Rancière, que se inscreve na tradição platónica, filósofo da distribuição unitária das funções e dos papéis pelo teatro,<sup>146</sup> conquista no atual cenário especial relevância, enquanto expressão direta e anárquica dum povo que exprime o seu distanciamento face à identidade comunitária. Retomando o argumento de Hannah Arendt, que vincula a miséria do povo à sua invisibilidade, Rancière declara: “all my work on workers’ emancipation showed that the most prominent of the claims put forward by the workers and the poor was precisely the claim to visibility, a will to enter the political realm of appearance, the affirmation of a capacity for appearance.”<sup>147</sup> É sob este enquadramento que se afirma o carácter espetacular do teatro no pensamento rancièrian. Esta tese é corroborada pelo próprio e deixa-se captar nos seguintes termos: “Cependant, je pense que la politique a toujours plus au moins la forme d’une constitution d’un théâtre. Cela veut dire que la politique a toujours besoin de constituer des petits mondes sur lesquels il y a des unités qui se forment ; ce que, moi, j’appellerai des sujets ou des formes de subjectivation, qui vont mettre en scène un conflit, mettre en scène un litige, mettre en scène une opposition entre des mondes. Alors ça, ils n’en veulent pas ! Ce qu’ils veulent, c’est une énergie-monde qui vient briser des masses.”<sup>148</sup> Contudo, como todo o espetáculo comporta um carácter artificial, a teatrocracia igualitária vive uma certa ilusão de que o ator político é aquele que desempenha o papel de quem, na realidade, não tem papel, encarnando assim a personagem que nunca se acostumou. A performance política fica assim desordenada, uma vez que o desempenho dos atores nunca é monológico, pela simples razão de que não há “a voz do povo”, nem um só sentido único de emancipação, mas sim, “il y a des voix éclatées, polémiques, divisant à chaque fois l’identité qu’elles mettent en scène.”<sup>149</sup> Em contexto de uma deslocação generalizada, o teatro, no modo resistente como opera, ou é derrotado ou perturbado para sempre na ordem policial, cuja única função é combater a enfermidade dos indivíduos, remetendo-os para o seu lugar e

---

<sup>146</sup> Platão concebia o teatro como um dispositivo que colocava em cena a imagem e a aparência, em vez da verdade fria e viril, que ao retratar cenas associadas a uma emoção, facultava que permeia mais a imitação do que a razão deliberadora, facilitava a reprodução dos feitos encenados. Platon, *La République*, (c. 429-347 a.C.) trad. Maria Helena da Rocha Pereira, 8ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, especialmente 392d-398b e 595a-608b.

<sup>147</sup> Rancière, J. “Politics and Aesthetics an interview” [em linha] translated by Forbes Morlock, *Angelaki* 8:2, journal of the theoretical humanities, 8:2, 2003, p. 202 [acedido em 26 de setembro de 2012]. Disponível em: [http://abahlali.org/files/Ranciere\\_Politics\\_and\\_Aesthetics.pdf](http://abahlali.org/files/Ranciere_Politics_and_Aesthetics.pdf).

<sup>148</sup> *Id.*, “Dissonance” : “Beyond Empire, Op. Cit.

<sup>149</sup> Rancière, “Les gros mots”, préface à l’édition des *Scènes du peuple* - Les Révoltes Logiques, Horlieu, Paris, 2003, p.11.

tempo. Todo o espetáculo igualitário terá de inventar um novo espaço, ainda que a sua representação seja sempre de índole temporária. Toda a ação política é uma espécie de *bricolage* que opera sobre a jurisdição da polícia. "Ce modèle présuppose les partenaires déjà constitués comme tels [...], or le propre du dissensus politique, c'est que les partenaires ne sont pas constitués non plus que l'objet et la scène même de la discussion."<sup>150</sup> O teatro não é nunca mais "teatral" do que quando os subordinados encenam, por improviso, o jogo da coreografia livre.<sup>151</sup> Esta relação entre o ator e o seu papel revela-se de extrema importância na configuração lógica de todo o trabalho de Rancière. Esta permitir-nos-á compreender como uma incógnita de natureza inconsciente consagra a indiscernibilidade entre os opostos ser e não ser, como é o caso da arte no regime estético, que baralha a distinção entre arte e não-arte. Caberá à "*parole ouvrière*" estabelecer a fronteira entre a palavra trabalhadora e a sua oposta. Não nos esqueçamos que o projeto educativo rancièriano desliza dos campos das especialidades para se instalar "between disciplines".<sup>152</sup> O verdadeiro professor é aquele que consagra como incerta a distância entre mestre e discípulo, cabendo ao último compor, por *bricolage*, o sentido que se cria. Se considerarmos que "un sujet politique est une espèce d'instance théâtrale provisoire et locale"<sup>153</sup>, caberá ao mestre preparar o educando para o desempenho do seu papel de artista. "Mais quand on dit que chacun est artiste", esclarece-nos Rancière, "on dit que chacun peut exercer un forme d'habilité, que chacun peut exercer une manière de faire voir un monde, que chacun peut envoyer quelque chose comme une adresse au monde".<sup>154</sup>

O sonho de uma arte sem representação, de um teatro onde os atores desempenham a sua própria personagem, enquanto expressão ou extensão direta da sua vida de trabalho - inspirador dos projetos políticos realizados no final do século XIX, que visavam criar o

---

<sup>150</sup> *Id.*, *Aux bords du politique*, *Op. Cit.*, p.244

<sup>151</sup> Rancière explica assim o fascínio pela estátua de Juno Ludovisi, analisado por Schiller nas suas Cartas sobre a Educação Estética do Homem, segundo o qual "manifeste ce caractère de la divinité qui est aussi [...] celui de la pleine humanité", c'est parce qu'elle 'ne travaille pas, elle joue. Elle ne cède ni ne résiste. Elle est libre des liens du commandement comme de l'obéissance" *Id.*, *Malaise dans l'esthétique*, *Op. Cit.*, pp.42 e 132; cf. Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, lettre no. 15.

<sup>152</sup> *Id.*, *Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge*, Translated by Jon Roffe, *Parrhesia*, [em linha]. number 1, 2006, pp.1–12. [Acedido em 14 janeiro de 2012]. Disponível na Internet: [http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia01/parrhesia01\\_ranciere.pdf](http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia01/parrhesia01_ranciere.pdf)

<sup>153</sup> *Id.*, "Dissonance": "Beyond Empire" *Op. Cit.*

<sup>154</sup> *Op. Cit.*

teatro do povo concebido como uma representação da família, do natural e do sincero, combinação que permitiria criar a vida sem arte - deve ser combatido.<sup>155</sup> Uma inspiração semelhante sustém a recusa da “méta-politique”, que Rancière associa essencialmente a Marx, de suprimir toda a lacuna mimética entre a realidade e a aparência, de todo o distanciamento ideológico entre os géneros de pessoas e as suas performances.<sup>156</sup>

### **A escrita como partilha do sensível e lugar do desentendimento**

A escrita é o ato pelo qual o homem ocupa o sensível e dá um sentido a essa ocupação. O gesto de escrever pertence à constituição estética da comunidade e presta-se, acima de tudo, para alegorizar essa mesma constituição. A constituição estética da comunidade adquire a sua visibilidade pela consagração de artefactos políticos ou culturais, que se instituem como arquivo da memória coletiva. Da sua natureza específica se eduz o carácter suplementar da escrita.<sup>157</sup> Pelo sentido gravado na escrita, que simultaneamente dá a ver o que falta e o que se detém, inventariam-se as características próprias das nações, definem-se as fronteiras imaginárias dos territórios e da cultura, aperfeiçoa-se a própria língua, investindo-se nela os gestos que visam a produção de saberes construtores e vinculadores de novas características pertinentes à nacionalidade ideal ou ao cidadão desejado.<sup>158</sup> “I gave a positive turn to the Platonic criticism of writing”, assevera Rancière.<sup>159</sup> “What writing meant, according to Jacotot, is that words are like orphans. They are not carried by the master of the word or by the person who is able to put them in the right way in the soul of the student. So, there is this idea of writing as a certain status of words when they are made available to anybody for any kind of reading, transformation, reappropriation.”

---

<sup>155</sup> *Id.*, *Scènes du peuple - Les Révoltes Logiques*, *Op. Cit.*, pp. 169, 181-185.

<sup>156</sup> *Id.*, *La Mésestente – Politique et Philosophie*, *Op. Cit.*, pp. 123-125.

<sup>157</sup> O privilégio que a nossa tradição concedeu à fala, logocêntrica por excelência, à luz da qual a escrita estaria no domínio do derivado, mera extensão ou simples apêndice da linguagem falada, resulta, segundo Rancière, à semelhança do defendido por Derrida (*De La Grammatologie*, 1967), de um desentendimento entre *logos* e *phônè*, sobre o qual se fundou toda a lógica do pensamento metafísico ocidental. Rancière descreve o modo como se consagrou a partilha política aristotélica com base neste desentendimento nos seguintes termos: “rien de plus clair, en apparence, que la déduction tirée, au Livre I de la *Politique*, du signe que constitue le privilège humain du *logos*, propre à manifester une communauté dans l'*aisthesis* du juste et de l'injustes, sur la *phônè*, seulement propre à exprimer les sensations du plaisir et du déplaisir subis.” Esta distinção consagrada por Aristóteles está na base da distinção consagrada entre animal lógico e animal político. *Id.*, *Aux bords du politique*, *Op. Cit.*, pp.242-243; essa ideia está igualmente presente na obra *La Mésestente – Politique et Philosophie*, *op. Cit.*, p. 43.

<sup>158</sup> *Id.*, *La chair des mots – Politiques de l'écriture*, *Op. Cit.*, pp.115-136.

<sup>159</sup> *Id.*, *Aesthetics against Incarnation: An Interview by Anne Marie Oliver*, *Op. Cit.*, p.174.

A escrita, corpo que na sua génese estaria consagrado, de modo indissociável, à palavra da vida, foi sacrificada e reduzida à pura materialidade insana do seu traço na literatura democrática. Na cátedra teológica, o exercício iniciático à vida monástica de copiar era entendido como um trabalho de mortificação do corpo copista, via pela qual ele se subtraía à sua materialidade, para assim se ligar à espiritualidade da palavra.<sup>160</sup> Este processo de mortificação do corpo do monge visava remover o sujeito da sua condição material, projetando-o para a verdadeira dimensão do ser - a espiritual - e, simultaneamente, dando corpo à cópia do texto testamentário que assim se curvava à obediência da palavra divina.<sup>161</sup> A escrita é uma partilha sensível na medida em que, segundo Rancière, determina a ordem do discurso e a das condições de enunciação da palavra viva, processo pelo qual se converte, simultaneamente, muda e tagarela.<sup>162</sup> Muda, porque não há uma presença física a dar voz ao corpo da letra que jaze na folha do livro repondo a sua verdade; tagarela, porque comporta uma racionalidade que se oferece como um ato de palavra a todo aquele que a ela acede. A escrita, entendida deste modo, não quer dizer simplesmente uma forma de manifestação da palavra, é uma inscrição sensível que transporta em si toda a potência da linguagem. Pela escrita, o pensamento torna-se palavra, para se converter posteriormente em pensamento, e as ideias constituem-se em matéria, convertendo-se de seguida em ideias. Esta especial superfície pictórica, *de son «médium» propre*, anima e transporta *la parole vivante*<sup>163</sup>. A afirmação da capacidade de determinada superfície pictórica em apreender um ato de palavra viva é o momento decisivo na mudança de paradigma, em que o plano da ação e da significação se incorporam entre si.<sup>164</sup> Esta tem uma profundidade singular que permite imbuir as palavras de uma ação manifesta, expressão de uma interioridade, viabilizando assim a transmissão de significado. É desta forma que ocorre o entrelaçamento entre o dizível e visível, instituindo-se entre eles um espaço específico para a criação e imitação. A escrita, na qualidade de partilha sensível que substituiu o ideal do regime representativo de discurso

---

<sup>160</sup> O *religio* ou a dimensão religiosa, tal como nos esclarece Agamben, deriva do termo *relegare*, “que indica a atitude de escrúpulo e de atenção que deve marcar as relações com os com os deuses, a inquieta hesitação (o “reler”) perante as formas – e as fórmulas – a observar para respeitar a separação entre o sagrado e o divino”, está associada a um ritual ou praxis hermenêutica pelo qual a realidade era imbuída de divindade. Agamben, G., *Profanações*, trad. Luísa Feijó, Ed. Cotovia, Lda., Lisboa, 2006, pp.105-106.

<sup>161</sup> Rancière, J., *La chair des mots – Politiques de l’écriture*, *Op. Cit.*, p.104.

<sup>162</sup> *Op. Cit.*, p.125.

<sup>163</sup> *Id.*, *Le partage du sensible*, *Op. Cit.*, p.18.

<sup>164</sup> *Op. Cit.*, p.19

vivo pela forma paradoxal de expressão democrática, enfraqueceu a ordem legítima do discurso. Num sentido, a escrita é o discurso silencioso da *littérarité* democrática, em qua a “letra órfã” circula livremente e fala, na sua condição de *logos* vivo, a todo e qualquer destinatário. Contudo, esta presta-se, simultaneamente, à instauração de um “discurso encarnado” na qualidade de verdade de uma comunidade incarnada. A escrita está, neste sentido, enclausurada na fissura exposta pelo conflito entre a *littérarité* democrática e o desejo de estabelecer o verdadeiro registo da palavra convertida em carne.

A poética romântica, que coloca em cena as personagens e figuras de pedra, opera uma inversão em relação à poética clássica, definida como um ordenamento das ações humanas. Se na poética clássica a *inventio* elege o tema, o *dispositio* ordena as suas partes e a *elocutio* ornamenta o discurso, na nova poética, a *elocutio* liberta-se da *inventio*, ocupando o seu lugar, doando expressão às personagens da ação, consoante o seu carácter e as circunstâncias sem qualquer constrangimento. “La passage d’une poétique causale de l’ «histoire» à une poétique expressive du langage est tout entier contenu dans ce déplacement. Toute configuration de propriétés sensibles peut alors être assimilée à un arrangement de signes, donc à une manifestation du langage en son état poétique premier.”<sup>165</sup> A literatura serve-se das palavras para embelezar e, cumulativamente, indiciar uma verdade ausente. Tomemos como exemplo o cenário que coloca uma personagem situada junto à Catedral de Notre Dame de Paris: se na poesia romântica ela sente que a pedra se anima para obedecer às suas paixões, já na poesia clássica esta envolvência seria impensável. O homem e a pedra, na poesia romântica, confundem-se e formam um só corpo, ampliando assim, pela imaginação, o campo do pensamento que desta forma invade o espaço da matéria com vida inteligente. O corpo humano é igualmente metamorfoseado pela carga simbólica que jorra dos detalhes arquitetónicos. A Catedral de Notre Dame contará indefinidamente a história dos destinos das suas personagens, ainda que, dependendo da relação entre as palavras e o pensamento que dita as hierarquias das personagens, a narrativa se altere. O que se opõe entre a poética clássica e a romântica é uma conceção distinta, não só da relação entre o pensamento e a matéria, mas também de linguagem, que é o lugar dessa mesma relação. No poema épico (livro da vida de um povo ou poema do povo) o discurso vivo leva a potência do seu pai, filiada na unidade imediata

---

<sup>165</sup> *Id.*, *La parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, Op. Cit., p. 41.

da voz e do corpo, entre uma subjetividade singular e uma comunidade ética. O poeta é tanto filho quanto pai do seu discurso, algo de que a civilização da escrita democrática, nos seus modos de fazer, de dizer e de ser, se irá separar. “L’écriture”, esclarece-nos Rancière, “comme verbe témoignant d’une puissance d’incarnation, présente dans le poème, le peuple et la pierre, à l’écriture comme lettre sans corps : disponible pour tout usage et tout locuteur parce qu’elle est séparée de tout corps qui en avèrerait la vérité. Derrière l’opposition des deux principes maître qui écartèlent la poétique romantique, c’est alors le conflit des écritures qui se révèle comme la vérité cachée de la nouveauté littéraire.”<sup>166</sup>

Privada da sua efetividade, a palavra viva tornada órfã, adquire progressivamente no corpo da letra um estatuto de linguagem privada de “substância”. Esta operação que prepara o espaço da palavra escrita como linguagem pura da racionalidade, contra os enunciados enganosos da voz do outro (em razão das suas condições inconscientes), acarreta problemas de desentendimento do outro uma vez que a disputa sobre o que se quer dizer e falar constitui a própria racionalidade da situação da palavra. “Par mécontentement on entendra un type déterminé de situation de parole: celle où l’un des interlocuteurs à la fois entend et n’entend pas ce que dit l’autre. (...) Le concept de méconnaissance suppose que l’un ou l’autre des interlocuteurs ou les deux – par l’effet d’une simple ignorance, d’une dissimulation concertée ou d’une illusion constitutive – ne sachent pas ce qu’il dit ou ce que dit l’autre.”<sup>167</sup>

A escrita, na sua condição de letra morta, encontra-se à deriva, sem destino nem destinatário legítimo. Esta detém a perturbadora capacidade de transformar a palavra viva enunciada em letra morta, renascendo a cada enunciação pela voz de quem tome posse dela. O ser da coisa literária, na sua opacidade, deriva da transformação, por deslizamento histórico (a passagem de um saber para uma arte) do figural para o figurativo (sagrado para o profano) desde a época em que a literatura não era a arte dos escritores, mas sim o saber dos letrados. Se a história na poesia representativa subsumia os princípios próprios do encadeamento, os caracteres subsumiam os princípios de verosimilhança e os discursos os princípios da conveniência. Já na poesia expressiva romanesca, as frases e as imagens se convertem em *frases imagéticas* que valem por si mesmas como manifestação da sua poeticidade. Desta inversão, “au primat de la fiction s’oppose le primat du langage. A sa

---

<sup>166</sup> *Op. Cit.*, p. 72.

<sup>167</sup> *Id.*, *La Mécontentement – Politique et Philosophie*, *Op. Cit.*, p. 12.

distribution en genres s'oppose le principe antigénérique de l'égalité de tous des sujets représentés. Au principe de convenance s'oppose l'indifférence du style à l'égard du sujet représenté. A l'idéal de la parole en acte s'oppose le modèle de l'écriture. Ce sont ces quatre principes qui définissent la poétique nouvelle.”<sup>168</sup>

À luz do exposto, facilmente podemos entender o motivo pelo qual se afirma que as artes das línguas guardam relações estreitas com os saberes tradicionais e o próprio termo literário, nas suas origens, não se reduz à literatura. A literatura, tal como hoje é entendida, resulta de uma perturbação entre os modos e os géneros do discurso, na procura de afirmação de sentido perante a perda do pai do discurso, acentuando o processo de desvanecimento do sentido comum que, anteriormente, era atribuído aos saberes tradicionais, tendo, deste modo, contribuído para a sua supressão. Não há nenhum corpo por debaixo das letras, à espera de uma exegese particular, porque não existe nada que sustente o próprio texto. Não obstante, o sentido e o “corpo de sofrimento” não cessam de se endereçar entre si, de fazer passar um regime de sentido um ao outro sem conseguir, contudo, restituir a promessa de um corpo por vir. Trata-se de um jogo incessante de invasão das margens que, ao desarticular, ao fraturar, promove erupções de sentidos múltiplos.

Rancière, em *Les noms de l'histoire*, ao fazer vibrar o jogo mimético e interpretativo, coloca em evidência os muros simbólicos edificados para ocultar as suas próprias fendas. Se, por um lado, o “real” da estrutura precisa ser “ficcionalizado” a fim de ser pensado, e sempre no sentido progressivo e aglutinador, por outro, “o literário” produz efeitos no real e define novos regimes de intensidade sensível, percepções e linhas de sentido, operando no modo de desencarno e de dissenso. Em *Le partage du sensible*, Rancière destaca a importância desses «quase-corpos», entendidos como atualizações da relação das posições indeterminadas de “enunciação” com a partilha dos corpos, descrevendo-os como “blocs de paroles circulant sans père légitime qui les accompagne vers un destinataire autorisé. Aussi ne produisent-ils pas des corps collectifs. Bien plutôt ils introduisent dans les corps collectifs imaginaires des lignes de fracture, de désincorporation.”<sup>169</sup>

Curiosamente, ainda que o corpus literário se tenha hospedado na fratura, no espaço vago deixado pelo corpo que se esvaiu, mas que subsiste em estado de latência, este é em

---

<sup>168</sup> *Id.*, *La parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, *Op. Cit.*, p. 28.

<sup>169</sup> *Id.*, *Le partage du sensible*, *Op. Cit.*, p.63



si mesmo o acontecimento que congrega a palavra narrada e a inscrita na materialidade do texto, articulando-a, em simultâneo, com o *corpus fictionnel*, no sentido em que sinaliza sempre uma promessa, um “corpo próspero de verdade”. Se há um corpo que falta à escrita, não cabe aos atos de literatura tentar unir o que se fragmentou. Esse corpo, sempre desviado em relação a ele mesmo, não cessa de amputar, na forma como se expressa, a gramaticalidade dos domínios da realidade, pois estabelece com a letra uma relação diferencial. “La vérité de l’écriture qui détrône la scène monarchique de la parole, ce n’est pas l’incarnation mais sa défection, le «mutisme» de la lettre errante.”<sup>170</sup> Cabe à literatura e aos seus «quase-corpos», na visão de Rancière, emprestar às palavras um novo corpo. Esse estado de privação da letra, de escrever no momento em que a herança desliza ou se dissipa, é o que possibilita ao escritor sondar o seu texto, inventar ou ultrapassar o próprio nome e assinar, de maneira diferente, o seu não-saber. Ao redigir o que não é possível esquecer nem lembrar, o homem cumpre a profecia anunciada aos apóstolos por Cristo e registada numa passagem do livro de Ezequiel, tal como nos indica Rancière: “à vous, a été donné le secret du royaume de Dieu. Mais pour ceux du dehors, tout est donné en paraboles, afin qu’ils voient et ne voient pas, qu’ils entendent mais ne comprennent pas.”<sup>171</sup>

A perturbação teórica da escrita tem um nome político: chama-se democracia. A democracia é descrita por Rancière como o estado de excesso de igualdade. Contudo, como este nos esclarece, “l’égalité existe comme l’ensemble des pratiques qui en dessinent le domaine: il n’y a de réalité de l’égalité que la réalité de l’égalité.”<sup>172</sup> No artigo *O efeito da realidade e a política da ficção*, o mesmo autor interpreta o “efeito de realidade” do romance realista, opondo-se às interpretações dos críticos literários dos séculos XIX e XX, como consequência da abertura social do romance para uma nova sensibilidade, menos aristocrática e mais democrática<sup>173</sup>. O realismo, que surge no século XIX em reação ao romantismo, desloca o acento da narrativa da primeira para a terceira pessoa, ao desvalorizar as excentricidades românticas e as idealizações das paixões individuais, em benefício dos factos empiricamente averiguados, da recriação dos seres tais como eles são.

---

<sup>170</sup> *Id.*, *La parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, *Op. Cit.*, p. 88.

<sup>171</sup> *Id.*, *La chair des mots – Politiques de l’écriture*, *Op. Cit.*, p.95.

<sup>172</sup> Rancière, J., *Les démocraties contre la démocratie*, in *Démocratie, dans quel état?*, G. Agamben, A. Badiou; D. Bensaïd, W. Brown, J-L Nancy, J. Rancière, K. Ross, S. Žižek, La Fabrique éditions, Paris, 2009, p.99.

<sup>173</sup> *Id.*, *O efeito de realidade e a política da ficção*, *Op. Cit.*, pp. 75-80.

Influenciada pelos resultados obtidos pelas ciências exatas e experimentais e pelo progresso técnico, a literatura do século XIX valoriza a informação narrativa. O romance realista aparece como um excesso de coisas, mais precisamente, como um excesso de representação das coisas, que cobre a falta de uma ordem<sup>174</sup>. Desse ponto de vista, o efeito de realidade parece romper com a oposição que estruturou a lógica da representação (Aristóteles). Contudo, para Rancière, tal não se verifica. “Cette adéquation d’un mouvement spirituel historique et du mode de représentation qui le montre en son épaisseur matérielle brise la séparation des sujets et des genres. Elle rend possible le réalisme romanesque dont le principe n’est pas tant la représentation exacte de la «réalité» que la dissociation entre la grandeur propre de l’écriture et la dignité sociale des personnages représentés.”<sup>175</sup> A questão, segundo o mesmo autor, refere-se à oposição entre a “estrutura” e as “inúteis notações do real”, como propõem quase todos os literários do século XX, que ainda se encontram ofuscados pela lógica representativa que aparentemente procuram desafiar. O desmoronamento do paradigma aristocrático/representacional implica o desmoronamento de uma certa ideia de ficção, ou seja, um certo padrão de vinculação entre pensar, sentir e fazer. A aparente banalidade da descrição revela uma divisão do núcleo da ação. As ilustrações pitorescas das maneiras de ser das pessoas das classes baixas, se na “era representativa” assinalavam o distanciamento das mesmas em relação ao enredo social e político, já na “era estética” expressam uma nova qualidade estética, a aptidão para o ócio, outrora restrita aos deuses olímpicos. “La liberté de jeu s’oppose à la servitude de travail”, afirma Rancière.<sup>176</sup>

O romance realista pertence a uma nova cosmologia ficcional, que se irá traduzir numa nova cosmologia social, à luz da qual o encadeamento funcional entre ideias e ações, causas e efeitos, não mais funciona. Este aspeto deverá ser valorizado em detrimento da presença excessiva de detalhes, cuja única função é afirmar a presença de uma realidade carecida de sentido. De acordo com a lógica aristotélica, a obra de arte comporta um tipo definido de estrutura, que deverá representar uma totalidade orgânica, dotada de todas as partes necessárias à vida e nada mais. Ela deve ter a aparência de um corpo vivo equipado

---

<sup>174</sup> Segundo Rancière, a pintura abstrata impôs uma ideia de modernidade artística como uma estratégia de subtração, rejeitando o excesso realista das coisas juntamente com as limitações da semelhança, tornando-se o emblema dessa ideia, mas, nesta linha de pensamento, essa análise erra o alvo. (Op. Cit.)

<sup>175</sup> *Id.*, *La chair des mots – Politiques de l’écriture*, Op. Cit., p.90.

<sup>176</sup> *Id.*, *Malaise dans l’esthétique*, Op. Cit., p.46.

com todos os membros que a sobrevivência requer, unidos na harmonia da forma e sob comando de uma instância organizadora. O romance “realista” não acata este requisito. A “insignificância” dos detalhes na literatura realista é o reflexo da democracia nesta forma de arte, é a afirmação da igualdade entre as coisas, isto é, todas são igualmente importantes ou igualmente insignificantes. Este facto denuncia que a base social da poética representativa, em que a relação estrutural entre as partes e o todo se fundamentava na divisão entre as almas da elite e as das classes baixas, desapareceu.

As pessoas, cujas vidas são referidas como insignificantes, ocuparam todo o espaço social, não deixando margem para a seleção de personagens interessantes ao desenvolvimento harmonioso de um enredo. É exatamente o oposto do romance tradicional, dos tempos monárquicos e aristocráticos, que beneficiava do espaço criado por uma clara hierarquia social. O novo romance realista, onde as figuras sociais são dotadas de uma certa plasticidade, onde o trabalhador se revela artista, pertence à cosmologia ficcional inaugurada pelo regime estético da arte. O romance realista capta o momento em que a “vida nua” — a vida normalmente devotada ao olhar e ao quotidiano — assume uma temporalidade na cadeia de eventos, na qualidade de expressão poética das vidas desconhecidas que, deste modo, manifestam a sua capacidade de intervir nessa mesma cadeia. Ora, na poética anterior, somente os indivíduos que viviam na esfera da ação<sup>177</sup> — os que eram capazes de conceber e implementar grandes planos e de dar golpes no destino — se podiam dedicar ao ócio<sup>178</sup>. A estrutura ficcional do encadeamento de fins e meios, ou de causas e efeitos, tende a ser desestruturada pela força da inércia. No seu cerne encontramos a confusão, introduzida pelo excesso de paixão e o vazio do devaneio que assolam as almas das classes baixas. A decisão política parece ser progressivamente corroída pela igualdade estética, pela capacidade de todos para não “fazer nada”. A coleção

---

<sup>177</sup> Considere-se que “ação” é distinto de fazer algo. A ação remete-nos para a esfera de existência, isto é, para o respetivo encadeamento onde se desenrola, inacessível às pessoas que estavam confinadas à condição da vida nua, devotadas à única tarefa da sua reprodução infinita. A verosimilhança remete, não só para o efeito esperado de uma causa, mas, e sobretudo, para o que pode ser esperado de um indivíduo vivendo determinada circunstância, dotado de um aparelho percetivo que condiciona substancialmente os seus sentimentos e comportamento.

<sup>178</sup> O ócio, virtude daqueles que não precisam de se preocupar em trabalhar no regime representativo, invade a literatura com Balzac, Flaubert ou Proust, proporcionada pela inversão da distribuição das temporalidades sociais da distribuição do sensível tradicional, baseado na oposição entre o reino da ação aristocrática e o reino da produção plebeia. Esta inversão está já presente em Rousseau, filho de um artesão, que se dedica a descrever, no final de vida, os dias ociosos que passou numa pequena ilha na Suíça. O “fazer nada” do plebeu resulta da inversão da oposição entre agir e fazer.

desordenada de “imagens”, compostas por excessivos detalhes, aparece como expressão democrática que bloqueia o emprego aristocrático da ação. A “imagem” não é uma descrição do visível nem um acréscimo à narração, ela capta a singularidade da igualdade, na qual a oposição entre ação (valor aristocrático) e imagem (valor democrático) desaparece. A imagem funciona como um operador através do qual se produzem intensidades.

A nova *capacidade* de viver vidas alternativas, reconhecida a todo ser humano, sem qualquer distinção, coíbe a subordinação das partes ao todo. Relata-se com a mesma solenidade o desejo violento de uma serviçal e as aspirações utópicas de um grande senhor. A ação e a percepção e, por correspondência, a narração e a imagem, fundiram-se na constituição do tecido sensorial que privilegia os microeventos, os puros fragmentos<sup>179</sup>, numa dupla perda em relação à lógica representativa. Se a ação perde a sua antiga estrutura, a de um encadeamento de causas e efeitos, a imagem perde a função de comunicar a qualidade emocional da ação. Deste cenário resulta a fragmentação do corpo da escrita e, conseqüentemente, a instauração do princípio de igualdade, ou da indiscernibilidade, entre os distintos elementos que o constituíam (imagens, textos, etc.).

O projeto marxista, segundo Rancière, visa, precisamente, aniquilar esta possibilidade de “fazer nada”, distanciando-se do modo de emancipação dos trabalhadores, que afirmam a sua capacidade de viver num mundo regido pelo princípio da igualdade, sob o argumento de pertencerem à classe que nada tem a perder. Marx atribuiu à ciência o poder de sair dessa nulidade, solução que se revelou posteriormente problemática. A revolução, supostamente, aconteceria como o desfecho da contradição social baseada no conhecimento do encadeamento de causas e efeitos, que estruturam a relação de exploração e a dominação. Porém, o segredo niilista de que a vida não tem sentido, que

---

<sup>179</sup> No ano de 1830, Balzac imaginou uma associação de treze conspiradores, que sabiam todos os segredos e controlavam a máquina social, que fracassaram nos seus intentos por perderem o interesse na sociedade. Trinta anos depois, Tolstói apresentou o fracasso do modelo estratégico napoleónico de ação, anunciando assim o desaparecimento dos feitos heroicos. Justifica-se assim a postura do grande general Kutuzov, que dorme enquanto os seus oficiais discutem as estratégias. Apesar dos seus esforços, estes não conseguem garantir, por influência de uma multiplicidade de pequenas causas interconectadas, que não são mais do que acasos aleatórios, as vitórias das batalhas em que se envolvem. Dez anos depois, Émile Zola tentou explicar cientificamente a ascensão de uma família plebeia, pela ascensão da sociedade democrática moderna e à neurose moderna. Mas, no seu último livro do ciclo, todo o edifício da ciência desaba, os registos que demonstravam as leis da hereditariedade que determinavam essa evolução são queimados e substituídos por roupas de criança, simbolizando o insistente triunfo das forças da vida, que não aspiram qualquer glória.

“não quer nada”, destrói desde o interior todas as narrativas científicas otimistas do século XIX. A ideia de adaptar a narrativa científica ao movimento da vida encontrava-se associada ao sentimento de que a vontade de mudar a vida não dependia de nenhum processo objetivo. A orientação sequencial de ação pensada a partir do conhecimento estava quebrada, adiando a revolução indefinidamente.

O exercício de poder, outrora assegurado pelos mais sábios, mais ricos, mais fortes e mais velhos no estado democrático, não requerendo um título ou conhecimento ou qualidade particular de natureza ética ou social para a sua efetivação, realiza-se pela pura ausência de legitimidade. Efetivamente, no sistema rancièriano, o poder político não é um lugar natural destinado a alguém. Os sujeitos políticos definem-se sempre por um intervalo entre identidades criadas a partir das relações sociais ou das categorias jurídicas.

### **A deriva da escrita - a poeticidade do fragmento**

Se o regime poético se funda na equivalência entre modos de expressão e formas de imitação - que concorrem entre si em prol de um fim único - pela interceção do princípio da analogia com o princípio metafórico, o sentido da história deixa de ser assegurado pelos corpos orgânicos. Reúnem-se, de igual forma, as condições de possibilidade para o aparecimento do romance onde, como é o caso de Victor Hugo, as catedrais adquirem uma profundidade acrescida. No dizer de Rancière, “la puissance originale du poème est empruntée à la puissance commune d’où les poèmes prennent leur origine. La cathédrale est poème de pierre, identité de l’œuvre d’un architecte et de la foi d’un peuple, matérialisation du contenu de cette foi: la puissance d’incarnation du Verbe.”<sup>180</sup> Esta revolução estética, igualmente exaltada por Balzac em *La Comédie Humaine* (1831), opõe, em detrimento da palavra viva que regulava a ordem representativa, o modo contraditório que lhe corresponde, a escrita encriptada na superfície dos corpos orgânicos e não orgânicos. Dessa nova ideia de escrita, de que toda e qualquer forma sensível, desde a pedra à concha, é falante, no sentido em que se encontram nela inscritas as marcas da sua história e os signos da sua destinação, deriva um programa comum entre os literários e cientistas, que se propõem a decifrar e reescrever os signos de história inscritos nas coisas. Simultaneamente, como declara Rancière, “s’affirme la puissance de parole immanente à

---

<sup>180</sup> *Id.*, *La parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, Op. Cit., p. 34.

tout être vivant, et la puissance de vie immanente à toute Pierre.”<sup>181</sup> O trivial passou a ser considerado como um “belo” traço da verdade. O artista é aquele que recolhe vestígios e traduz os enigmas pintados na configuração das coisas obscuras e triviais. “L’écriture muette des choses livre, dans sa prose, la vérité d’une civilisation ou d’un temps, cette vérité que recouvre la scène naguère glorieuse de la «parole vivante». A ordem representativa é abolida ao defender que *tudo fala*. A grande regra freudiana de que não existem “detalhes” desprezíveis, de que é precisamente através deles que podemos percorrer o caminho da verdade, inscreve-se na continuidade direta desta revolução estética.

Qualquer pessoa, segundo J. Rancière, pode apoderar-se da escrita e transmutar a vida que está impressa no seu corpo, constituindo desta forma uma nova partilha do sensível. “La lettre écrite”, afirma aquele autor, “est semblance à une peinture muette, une peinture morte de la parole, capable seulement d’imiter, de répéter indéfiniment la même chose. Elle est une parole orpheline, dénuée de ce qui fait la puissance de la parole vivante, de la parole du maître (...) une semence vivante, capable de fructifier par elle-même.”<sup>182</sup> A escrita, na condição de órfã, é dotada de uma plasticidade que se revela pela capacidade de transformar a palavra viva enunciada - mesmo pelos povos que não a partilham - em letra morta, podendo, mais tarde, retornar à vida através daqueles que dela se apoderam. Segundo a argumentação de Rancière, a perturbação do corpus literário estende-se pela brecha que separa a fábula da letra abandonada - que procura um pai para o seu discurso - da fábula do corpo da verdade, do *logos*, convertida pela letra emancipada em carne sensível do mundo.

O ser da coisa política, o literário, pela opacidade que o caracteriza, tece uma dramatologia das relações entre o estatuto da letra e o estatuto da enunciação, entendida como uma “teologia” do corpo da verdade da escrita, facto exemplificado por Rancière nas seguintes palavras: “les mots sonores de la liberté française se sont pervertis en actes d’oppression. Les guerres de libération d’Espagne et du Portugal se sont tournées contre les idées mêmes de liberté et d’émancipation, à l’ombre de la religion et de la monarchie. Nulle parts les mots de la liberté ne coïncident avec ses actes, sa voix ne se trouve en son

---

<sup>181</sup> *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>182</sup> *Op. Cit.*, p. 81.

lieu propre.”<sup>183</sup> Segundo o autor, é este corpo da letra órfão, subtraído da sua substancialidade, que fala àqueles a quem, segundo a política da escrita, não compete o discurso, o que perturba a sua ordem. Toda a escrita encerra um contexto impróprio, na medida que consagra as divisões entre o pai do discurso (o *logos* vivo) e o corpo da letra (letra morta, muda/tagarela). A letra desencarnada percorre um trajeto de deriva, de reenvios constantes ora sobre si mesma (autorreferenciação), na procura de legitimidade, ora para o seu *corpus* de origem da sua verdade – a palavra viva. A escrita, em bom rigor, não se opõe à oralidade, mas à palavra viva. Estas poderosas máquinas de formalizar, outrora tão próximas do *logos*, indelével e infalsificável, por sucessivos deslizos, adquiriram um funcionamento de perturbação das estruturas.

Os discursos, apesar da sua imaterialidade, são orgânicos, têm corporeidade, são blocos de palavras fluindo sem que um orador legítimo os acompanhe a um destinatário autorizado. Eles não produzem o corpo coletivo, pelo contrário, introduzem nos “imaginários corpos coletivos” as linhas de fratura, de *désincorporation*.<sup>184</sup> É o movimento desses “quase-corpos” (*perceptos e affectos*) que operam, não por convenção, mas por diferenciação, que determina as mudanças na percepção sensível do comum, da relação entre a linguagem comum e a distribuição sensível dos espaços e ocupações<sup>185</sup>. Sustenta-se, desta forma, a premissa rancièriana da existência de uma estética primeira - *Partage du sensible* - conceito em torno do qual Rancière descreve a formação da comunidade política, que não pode ser entendida como um sistema organizado por *consensus*, mas, em oposição, por *dissensus*, isto é, com base no encontro discordante das percepções

---

<sup>183</sup> *Id.*, *La chair des mots – Politiques de l’écriture*, *Op. Cit.*, p.32.

<sup>184</sup> *Id.*, *Le partage du sensible*, *Op. Cit.*, p.63

<sup>185</sup> Se bem que Rancière não faz alusão ao discurso científico, ele deve ser considerado na nossa análise. Tomemos, como exemplo, a metáfora do universo relógio, tão popular no século XIX, que pretendia somente dar a pensar a regularidade dos movimentos dos planetas. A crença excessiva na função figurativa do relógio levou a um enorme investimento na mesma, dotando-a de identidade. No momento que esta detém uma função figural, torna-se inevitável a transposição da mesma para a ordem política e social, ainda que revestida com as qualidades de conforto lógico. A aplicação forçada da metáfora serviu de justificação aos movimentos históricos do século XIX, entre os quais o marxismo, ou seja, a crença na inexorabilidade das leis sociais. Esta transposição conduziu o homem a um mundo hostil e frio e à rutura da velha aliança entre o homem e a natureza e, por efeitos de transferência, ao descrédito do projeto da modernidade. Tanto os conceitos como as crenças mantêm os traços diagramáticos originais na altura da transição, independentemente do sentido do “deslize”, revelando-se por vezes perigoso dotar de identidade, atribuindo a função figural, o que se impôs como figurativo. A transposição entre planos dos traços diagramáticos afigurar-se-á, em alguns momentos da história, como catastrófica. Este fenómeno é uma constante na História, ocorrendo atualmente pela adoção da metáfora da cidade informacional ou digital (ciberespaço), nas ciências de comunicação, ou a analogia entre o cérebro e o computador de que parte a cibernética, nas ciências computacionais.

individuais. Neste seguimento, por subjetivação, que representa sempre uma perda da identidade natural, entende Rancière “ la production par une série d’actes d’une instance et d’une capacité d’énonciation qui n’étaient pas identifiables dans un champ d’expérience donné, dont l’identification donc va de pair avec la reconfiguration du champ de l’expérience. (...) Toute subjectivation politique tient de cette formule. Elle est un *nos sumus, nos existimus*.”<sup>186</sup>

A poética romântica, segmentada pelos paradoxos que a percorrem, encontra-se perante um dilema: ou assume a poeticidade da linguagem e a teologia histórica que através dela se realiza - convertendo-se numa nova hermenêutica, ainda que de uma poesia passada - ou reivindica essa mesma poeticidade como princípio de produção de uma nova poesia - produção teórica e prática de literatura, embora, enquanto expressão de uma coletividade, se encontre sempre sob ameaça de ser reduzida a uma virtuosidade individual ou a um modo de execução artística. Deste modo, “ le réalisme romanesque est d’abord le renversement des hiérarchies de la représentation (...) et l’adoption d’un mode de focalisation fragmenté ou rapproché qui impose la présence brute au détriment des enchaînements rationnels de l’histoire.”<sup>187</sup> Na procura de ultrapassar estes hiatos, produzem-se torções, curto-circuitos que, desde a modernidade até à atualidade, desestruturaram a ordem dos registos<sup>188</sup>. A unidade entre a produção de imagens poéticas e o movimento das formas de vida, isto é, o modo poético da poesia universal que antecipa

---

<sup>186</sup> *Id.*, *La Mésestante – Politique et Philosophie*, *Op. Cit.*, p.50.

<sup>187</sup> *Id.*, *Le partage du sensible*, *Op. Cit.*, pp. 34-35.

<sup>188</sup> Consideremos a seguinte análise para uma melhor compreensão do que se afirma: a ideia kantiana da natureza como poema escrito na linguagem maravilhosa legítima, em Novalis - segundo a qual o fragmento não é uma ruína mas sim um embrião, o que indicia o retorno da velha ciência dos signos - serviu igualmente de sustentação à criação, por Michelet, de uma nova ciência histórica fundada nos testemunhos mudos da atividade humana. Sobre esta mesma ideia, Schiller defende que a natureza é um poema doente de uma linguagem secreta e maravilhosa. Se com Novalis nasce a prática da cisão das obras nos seus fragmentos significativos, já Schiller introduz como solução a continuidade entre duas idades de poesia, a natural e a sentimental, sendo esta última a poesia do mundo que suspira a perda da sua natureza. Fichte, contudo, afirma que no sujeito transcendental está contido o princípio da unidade do subjetivo e do objetivo, do finito e do infinito. A imaginação é, assim, consagrada como o poder de produzir imagens que não são mais do que formas de vida e momentos de um processo para a educação da humanidade. Ora, como o transcendental reporta à relação entre o real e o ideal, o individual e o objetivo, o consciente e o inconsciente, o finito e o infinito, associados à ideia de fragmento entendido como unidade expressiva, antecipação de um projeto subjetivo de um devir objeto, que traduz a faculdade do espírito em dissolver a palavra e unificar o sentido num símbolo, ocorre a identificação dos contrários no projeto romântico. É neste sentido que Rancière afirma: “cette identité potentielle de l’œuvre d’art et de l’œuvre artiste, de la fantaisie individuelle et de la formation d’un monde commun est supportée par l’identité de la forma d’art – de la forma comme produit d’une fabrication – et de la forma de vie, de la forma comme présentation du mouvement de la vie.” *Id.*, *Malaise dans l’esthétique*, *Op. Cit.*, p.54.



o devir pela integração do diverso, possibilita a integração de todos os modos singulares de expressão, nomeadamente a prosa romanesca, num processo de recriação do mundo sobre as bases da subjetividade infinita. A poeticidade do fragmento oferece agora a unidade perfeita entre o princípio da igualdade e o princípio do simbolismo. A epopeia é agora a utopia do poema enquanto forma da poesia, manifestação de um génio individual criador e da poeticidade inerente ao mundo comum. Explica-se, neste preciso contexto, o reaparecimento de heróis, como Ulisses. O mundo épico é poético, antiprosaico, na medida em que é a adequação de um *ethos* coletivo a um *pathos* individual. A tentativa hegleriana de sistematização, que constitui o programa do idealismo alemão de combater os paradoxos do classicismo romântico, desemboca numa utopia irrealizável, inviabilizada pelo facto de, no exato momento em que a ideia se manifesta, se diluir nas formas de arte. Ele faz coincidir a ação do artista precisamente com o que ele jamais poderá realizar. “Ce programa oppose au mécanisme mort de l’État la puissance vivante de la communauté nourrie par l’incarnation sensible de son idée”, afirma Rancière.<sup>189</sup> A poesia não poderá ser outra que não a dissolução contínua da representação. A poeticidade restrita à «palavra viva», a introdução da importância do humor por Jean-Paul (Johann Paul Friedrich Richter – 1763-1825), que estabelece uma relação entre a enunciação e a fábula, associada à premissa de que «tudo fala», reduz todas as possibilidades do agir a um esquema oratório. O princípio desta diluição deriva da incompatibilidade dos dois princípios organizadores da poética antirrepresentativa, o que faz da poesia um modo próprio de linguagem e o que decreta a indiferença da forma e dos sujeitos representados. Neste desvelar, Hegel não opõe somente a necessidade de uma escrita à indiferença do sujeito, mas também à escritura como verbo incarnado presente no poema, nas pessoas e nas pedras, à escritura como letra sem corpo, disponível para todo o tipo de uso e locutor, que habita no domínio separado do da verdade. O conflito das escrituras, que revela a verdade oculta na nova literatura, culmina na grande inversão da poética aristotélica das intrigas bem conduzidas, a qual se converte, com Hegel, na união arbitrária da fantasia com a circulação errática da escrita, isto é, do antiespírito. Deste programa deriva uma dupla suspensão, “elle fait évanouir l’«esthétique» de la politique, la pratique de la dissensualité politique (...) c’est-à-dire non pas une communauté où tout le monde est d’accord mais une communauté

---

<sup>189</sup> *Op. Cit.*, p.54.

réalisée comme communauté du sentir. Mais, pour cela, il faut aussi transformer le «libre jeu» en son contraire, en l'activité d'un esprit conquérant qui supprime l'autonomie de l'apparence esthétique, en transformant toute apparence sensible en manifestation de sa propre autonomie.”<sup>190</sup>

O aparecimento da psicanálise traduz a renúncia freudiana à radical identidade entre o *pathos* e o *logos*. Ao procurar restabelecer um bom encadeamento causal, contra esse *pathos* que ganha expressão em Shakespeare e em Wagner, no intento de restituir uma moralidade virtuosa ao saber, privilegia uma forma de palavra muda, a do sintoma que é vestígio de uma história, em detrimento da sua outra forma, a voz anónima da vida inconsciente e insensata. Rancière, ao explorar as tensões entre a lógica do inconsciente freudiano e a do inconsciente estético, afirma: “et cette opposition l'amène à tirer en arrière vers la vieille logique représentative les figures romantiques de l'équivalence du logos et du pathos.”<sup>191</sup> Este instala a psicanálise num espaço teórico criado no ponto de interceção entre a ciência positiva, as crenças populares, a medicina e a filosofia. Tal espaço é o domínio desse inconsciente estético, que redefiniu as coisas da arte como modos específicos de união entre o pensamento que pensa e o pensamento que não pensa. Não nos podemos esquecer que Freud solicita à arte e à poesia que testemunhem positivamente em favor da racionalidade profunda da "fantasia", que apoiem a ciência que pretende propor, instaurando-as no âmago da racionalidade científica. É no regime que remonta à *mimesis* aristotélica que Freud encontra a legitimação teórica necessária à edificação do seu espaço concetual. No cerne desse regime, havia uma certa ideia do poema como disposição ordenada de ações, tendendo para a sua resolução através do confronto de personagens que perseguiram fins conflitantes e que manifestavam, na sua fala, as suas vontades e sentimentos, segundo um sistema de conveniências. Contra o impulso de morte inscrito, inicialmente, por Schopenhauer, para quem a verdadeira cura era a renúncia ao querer-viver, Freud resiste, em defesa do princípio da realidade e dos instintos conservadores da vida. A afirmação da pulsão de morte torna-se, contudo, inevitável no contexto da problemática do trauma e da "neurose traumática", acentuados pelo golpe infligido à vida e à racionalidade pela guerra de 1914. A visão otimista que havia

---

<sup>190</sup> *Ibidem.*

<sup>191</sup> *Id., L'inconscient esthétique, Op. Cit., p.57*

norteado a primeira fase da psicanálise e a simples oposição do princípio de prazer ao princípio de realidade colapsariam abruptamente.

Não obstante os intentos de reenviar a escrita a um corpo que a legitime, a literatura que vincula o *logos* ao *pathos*, aciona mais uma forma de palavra muda, que já não é mais o hieróglifo inscrito diretamente nos corpos e submetido a uma decifração, mas sim a palavra solilóquio, aquela que não fala a ninguém e não diz nada, a não ser as condições impessoais, inconscientes, da própria palavra. O inconsciente estético, consubstancial ao regime estético da arte, manifesta-se na polaridade entre dois tipos de palavra muda: de um lado, a palavra escrita nos corpos, a que já fizemos referência, do outro, a palavra surda - de uma potência sem nome que permanece oculta na consciência e de todo significado - e à qual é preciso dar uma voz e um corpo por onde se manifeste. Será suficiente evocar o “ça pense” (isso pensa) de Lacan. Dos distintos modos de subjetivação do corpus literário irrompem novos jogos de multiplicação do “eu” que submetem os sujeitos a imensas encruzilhadas, acentuando assim a deriva da letra. Será necessário erigir um corpus de sentido que edifique num todo o corpus sensível e o corpus da escrita, tendo, necessariamente, de se alocar à carne. Num sentido figurado, trata-se da necessidade de entrelaçar a verdade à carne sofredora, a escrita a uma marca sobre um corpo. Nos termos de Deleuze, este *corpus fictionnel* tem de adquirir a sua própria territorialidade. O *corpus fictionnel* definirá o *corpus de vérité* que, por sua vez, constituirá uma poética em torno da qual a realidade, o presente e o futuro serão interpretados. Para que a orfandade da letra tome corpo mediante diferentes modalidades de escritas impressas (ou na literariedade das tatuagens, piercings, body modifications) é preciso que ela se inscreva, não na cera de Platão, mas nas chagas do corpo, na medida em que, no atual regime das artes, a imagem do corpo está alocada à imagem de si. “Une autre théologie du corps littéraire ainsi où tout récit d’incarnation est la réalisation d’une intrigue herméneutique, où toute monstration est une manière de cacher.”<sup>192</sup>

### **ESTRUTURA SOCIAL E UTOPIAS POLÍTICAS**

Em Rancière não há um fora da realidade, sendo a história, essencialmente holística e dialética, entendida com base nas noções: *potência, heterogeneidade e vida*. Nesta ótica, a

---

<sup>192</sup> *Id.*, *La chair des mots – Politiques de l’écriture*, *Op. Cit.*, p.95.

noção de emancipação traduz a operação de transmutação das grelhas perceptíveis, por oposição ao significado usualmente atribuído, que remete para um possível estado de fuga face à situação de minoria. No regime ético, considerando que a constituição da sociedade dependia de um tecido harmonioso onde cada um desempenhava a função para a qual detinha o correto equipamento sensorial e intelectual, a emancipação social representaria a rutura dessa mesma estrutura. “Platon”, como nos diz Rancière, “exclut en même temps la démocratie et le théâtre pour faire une communauté éthique, une communauté sans politique”<sup>193</sup>. Já no cerne do regime aristotélico, havia certa ideia de poema como disposição ordenada de ações que propendiam para a resolução de conflitos. Tal sistema mantinha o saber sob o domínio da história e o visível sob o domínio da palavra, numa relação de contenção mútua do visível e do dizível.

A ideia e a prática de emancipação enredaram-se na modernidade, cristalizando-se na ideia de emancipação como supressão do processo de separação entre a comunidade e o seu poder próprio e entre os indivíduos e a sua individualidade. O regime estético das artes, para Rancière, advém da autonomia da experiência estética, que fundou uma ideia de arte como realidade autónoma, que se fez acompanhar da supressão de todo e qualquer critério prático e da abdicação da heterogeneidade da arte.<sup>194</sup> No projeto estético que visava a supressão da heteronomia da arte está implícita a “suppression de la forme dans l’acte, c’est ce que récuse l’autre grande figure de la «politique» propre au régime esthétique de l’art : la politique de la forme résistante.”<sup>195</sup> De acordo com esta visão, que ganhou forma nos textos do jovem Marx, a submissão seria o estado de uma sociedade cuja unidade tivesse sofrido uma rutura, cujas riquezas estivessem a ser progressivamente alienadas. A emancipação não pode ser senão a reapropriação coletiva, como forma de resistência a um processo global de expropriação, da sua verdade. Essa foi a promessa das ciências sociais e humanas - a liberdade. Mas, como afirma Rancière, “la démarche philosophique depuis Platon est d’abord un pari sur la véracité de quelques récits – ou *muthoi* – pris pour des *logoi*, pour des imitations ou des préfigurations du vrai. La démarche

---

<sup>193</sup> *Id.*, *Malaise dans l’esthétique*, *Op. Cit.*, p.40

<sup>194</sup> A noção de modernidade traduz esse processo. Não existiu uma rutura posmoderna. Esta designação é para Rancière destituída de qualquer sentido. *Op. Cit.*, p.60.

<sup>195</sup> *Op. Cit.*, p.57.

historienne doit elle-même faire fond sur une telle identité du *muthos* et du *logos*.”<sup>196</sup> No intento de depurar a humanidade do engano e da ilusão, o homem da modernidade dedicou-se incessantemente à tarefa de decifrar as imagens fraudulentas e desmascarar as formas ilusórias do autoenriquecimento humano, pela captura dos indivíduos nos paradoxos da racionalidade. O frenesim de revelar todas as parcialidades das imagens foi sendo progressivamente neutralizado, pela crescente revindicação de indistinção entre a imagem e a realidade. A sociedade do espetáculo, em Guy Debord, ao denunciar a existência de uma realidade paralela, a da atividade social e respetiva riqueza social, transmuta o processo de emancipação numa forma de submissão ao espetáculo, comparável à dos prisioneiros na caverna de Platão. A crítica do espetáculo, que estabelece a identidade entre a imagem e a realidade, que marca a viragem pós-moderna, apenas inverteu o sentido de leitura da equação. O niilismo atribuído ao pós-modernismo não é mais do que o culminar do processo de desvelamento do niilismo da sociedade moderna. Essa ciência teve de se alimentar da reprodução indefinida do processo de falsificação que ela mesma denunciava.

Esta releitura da História, proposta por Rancière, permitir-nos-á entender a noção de utopia na relação que detém com a noção de emancipação, não como um lugar, mas como o ponto extremo de uma reconfiguração polémica do sensível que obscurece as categorias de evidência. A utopia é, essencialmente, a criação de uma sede própria, de uma partilha não polémica do universo sensível, onde o que fazemos, o que vemos e o que dizemos se ajustam de forma precisa. Esta funciona, por um lado, como uma invalidação das evidências sensíveis que estão enraizadas na normalidade da dominação e, por outro, como uma proposta de comunidade que teria as formas adequadas de incorporação, resultando na supressão da contestação inerente às relações entre as palavras e as coisas que se encontram no coração da política. A noção de emancipação traduz um processo individual e comunitário e não um objetivo, uma rutura no presente e não um ideal projetado para o futuro. Rancière distancia-se assim da ideia de que a emancipação se orienta para qualquer utopia concretizável, de que existe um fim à luta (política) pelo reconhecimento. A emancipação, entendida como um processo que apela à igualdade, é processada sucessivamente pelo especial modo de consensualização das divergências, após

---

<sup>196</sup> *Id.*, *Les noms de l'histoire – Essai de poétique du savoir*, Seuil, Paris, 1992, p.180

cada vitória de um determinado grupo, remetendo a fratura da dissensão para a invisibilidade, que assim se torna muda e sem importância. As «ficções» da arte e da política são heterotópicas<sup>197</sup>, mais do que as próprias utopias, como comprova o seguinte excerto de uma comunicação de Rancière: “há quarenta anos, o conhecimento crítico mostrou-nos como os idiotas confundiram as imagens com realidades e mensagens escondidas com imagens agradáveis. Entretanto, esses “idiotas” aprenderam a reconhecer a realidade por detrás da imagem e as mensagens escondidas nas imagens. E agora, claro, são estigmatizados como sendo idiotas, porque ainda confiam na velha crença de que imagem e realidade são diferentes e que ainda existe algo para ler nas imagens. Este processo pode continuar indefinidamente, pode prosperar indefinidamente na impotência da crítica que revela a impotência dos idiotas.”<sup>198</sup>

Se no início está a “aventura do pensamento”, na qual embarcamos como espectadores, emancipar traduz a especial capacidade de gerir as imagens produzidas num registo de resistência à dispersão, à neutralização ou à composição. A questão não é mais a de representar tão fielmente quanto possível a realidade, mas, em oposição, passar de um regime de percepção para outro, o que implicará edificar uma certa cartografia do real que não a reproduza. Tal como nos indica Rancière, “you construct a discourse in a kind of physical form, and you presuppose that your program is realized, that it is implemented in reality, and so you anticipate the effect; this is why, of course, I have pleaded for a new sense of distance, which implies a certain idea of emancipation (...) in my view, what emancipates is precisely the possibility of the reader or the viewer constructing or reconstructing that efficiency himself or herself.”<sup>199</sup> No universo do espetacular, que é aquele a que todos se referem, o espectador não tem lugar. No entanto, se não o associarmos à imagem de um sujeito passivo perante um objeto artístico a consumir, mas como alguém que pode fazer coisas (construir referências, por exemplo) a partir de um manancial de objetos artísticos, culturais, sociais e políticos, perceberemos que também há lugar para o espectador neste palco. A emancipação não constitui um processo de renúncia, mas sim um processo de filtragem e participação do espectador na construção de um mundo plural, num perpétuo interpelar à estética dominante, sem esperar, contudo, a

---

<sup>197</sup> *Id.*, *Le partage du sensible*, *Op. Cit.*, p.65

<sup>198</sup> *Id.*, *As Desventuras do Pensamento Crítico In Crítica do Contemporâneo*, *Op. Cit.*

<sup>199</sup> *Id.*, *Aesthetics against Incarnation: An Interview by Anne Marie Oliver*, *Op. Cit.*, p. 181.

constituição de uma visão unificadora e organizada do mundo.<sup>200</sup> Não podemos desvincular a noção de utopia e emancipação da noção de política. A política não é, em Rancière, o exercício do poder, é antes um modo específico de ação, posta em prática por um indivíduo, decorrente de um tipo específico de racionalidade. Em bom rigor, a política é uma ação rara, sendo mais frequente na História, que a reorganização dos atributos perceptíveis reforça a partilha sensível em vigor. Contudo, considere-se que no cerne da noção de partilha aloja-se a ideia de igualdade - princípio sobre o qual todos os seres são igualmente pertença de uma sociedade onde a desigualdade é consagrada<sup>201</sup>: a defesa do princípio da igualdade numa sociedade hierarquizada e fragmentada pelas diferenças é a contingência de toda a ordem social, na medida em que, tal como nos esclarece Rancière, “c’est l’impossibilité même de l’arkhè.”<sup>202</sup>

### **Pensatividade e testemunho**

Rancière retoma a cosmovisão de Bergson, traduzindo a vida como um fluxo de energia e a percepção como potência de agir.<sup>203</sup> Ora, a linha axial do pensamento bergsoniano determina, em termos ontológicos, o movimento como vetor fundamental, dado que o mundo é constituído por imagens, cujas partes agem e reagem umas sobre as outras, percebidas em profundidade, através de puras mobilidades contínuas e indivisíveis, tendo como eixo uma imagem privilegiada, a do corpo.<sup>204</sup> Esta é, simultaneamente, sede de afetação e fonte de ação. Representação é a síntese das imagens percebidas, organizadas em função da indeterminação do agir, o que implicará a coordenação entre dois movimentos vitais: o de contração (síntese) e o de expansão (para considerar todas as possibilidades de agir). A função da arte é provocar curto-circuitos entre a representação e o representável, tal como já foi afirmado neste ensaio. Ao captar as singularidades das formas indeterminadas, cria tensões entre os vários modos de representação, a

---

<sup>200</sup> *Id.*, *Le Spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, 2008

<sup>201</sup> A luta política, tal como Rancière a concebe, não se encontra numa linha interpretativa de cariz socioeconómica, passível de ser remetida para contextos históricos concretos, mas sim numa perspetiva dramática e performativa, na medida em que comporta uma dimensão quase plástica ou mesmo dramática (teatral). O pensamento de Rancière, da maturidade, não se move em território de cariz economicista, afastando-se definitivamente da influência marxista, presente no pensamento da juventude, tal como defende Oliver Davis, in *Jacques Rancière, Key Contemporary Thinkers*, Polity, 2010, pp.9-10.

<sup>202</sup> *Id.*, *La Méésentente – Politique et Philosophie*, *Op. Cit.*, p.33.

<sup>203</sup> Este enquadramento está especialmente visível no capítulo *Balzac et l’île du livre*, in Rancière, J., *La chair des mots – Politiques de l’écriture*, *Op. Cit.*, pp.115-136

<sup>204</sup> Bergson, H., *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l’esprit*, 72ª ed., Les Presses universitaires de France, Paris, 1965, p. 167.

heterogénese.<sup>205</sup> Tal como afirma Rancière, “le travail de l’image prend la banalité sociale dans l’impersonnalité de l’art, il lui enlève ce qui fait d’elle la simple expression d’une situation ou d’un caractère déterminé.”<sup>206</sup> A transformação do banal em impessoal vem corroer por dentro a aparente evidência e imediaticidade da imagem. “La pensivité de l’image, c’est alors la présence latente d’un régime d’expression dans un autre.”<sup>207</sup> Ela não é uma propriedade constitutiva da natureza de certas imagens, mas um jogo de afastamentos e aproximações entre várias *funções-imagem*<sup>208</sup> presentes na mesma superfície, pelo qual se criam novas figuras que despertam novas possibilidades de sensibilidade. A pensatividade, isto é, o que dá a pensar, poderá ser assim definida como o entrelaçamento entre várias indeterminações, provenientes da circulação entre o assunto e imagem, o artista e o espectador, o intencional e o não-intencional, o sabido e o não-sabido, o exprimido e o não exprimido, o presente e o passado, de que resulta uma aparência desapropriada ou uma *arquiparecença*.<sup>209</sup>

Mas, assim como não chega que alguém pinte ou aprecie para que haja a arte, um relato não é suficiente para garantir a passagem de um testemunho. Se a potência do pensamento se inscreve na *textura sensível* ao dar a pensar (perceitos), o testemunho depende da inscrição da impotência em traduzir por palavras os *afetos* que feriram a memória. A virtude do testemunho ou a dignidade da prova é tão maior, quanto menor for o desejo de serem testemunhos ou de fazerem prova de um facto. À enganadora suficiência atribuída à imagem para constituir prova, enquanto representação do visível, deve-se instaurar, complementarmente, a insuficiente representação da palavra. Comunicar um estado de ânimo, independentemente da sua valência, é colocar no plano

---

<sup>205</sup> Segundo a definição de Rancière, que adota este termo de Deleuze, traduz uma tensão entre diversos regimes de expressão. *Id.*, *L’image pensive*, in *Le Spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, p. 183.

<sup>206</sup> *Op. Cit.*, p. 127.

<sup>207</sup> *Op. Cit.*, p. 132.

<sup>208</sup> A noção de *função-imagem* equivalerá, na arquitetura de Rancière (2008), à noção de *imagem ativa*, na arquitetura bergsoniana (1939) e à noção de Ideal ou ideia estética, na arquitetura de Kant (s.d.). A noção de *fonction-images* designa as novas formas de figuralidade que propõem novos encadeamentos entre lógicas distintas com funções inéditas. *Op. Cit.*, p. 138.

<sup>209</sup> A primeira, por oposição à segunda, é uma presença que não nos remete para nenhum ser real ou ideal com o qual possamos comparar a imagem. É a presença de um ser qualquer, cuja identidade não importa, e oculta os seus pensamentos ao oferecer o seu rosto. É como que um representante de seres do mesmo género. Por *arquiparecença* entende-se uma presença e um afeto diretos do corpo. A fotografia de Lewis Payne, por exemplo, apresenta-nos três imagens numa só imagem criada pela tensão entre vários modos de representação. Em bom rigor, são três funções-imagens numa só: há a caracterização de uma identidade, a disposição plástica intencional de um corpo num espaço e os aspetos que o registo mecânico nos revelam sem que saibamos se foram verdadeiros. *Op. Cit.*, p. 124.



da visibilidade o que não tem representação. Da identidade entre o pensamento e o não-pensamento, da interceção do plano do (in)visível com o do (in)dizível, tanto na sua significação como na sua ressonância, depende a eficácia da transmissão do que é irrepresentável. “Le vrai témoin est celui qui ne veut pas témoigner. C’est la raison du privilège accordé à sa parole. Mais ce privilège n’est pas le sien. Il est celui de la parole qui le force à parler malgré lui”, afirma Rancière.<sup>210</sup> A sacralização da palavra da testemunha (da vítima, do sobrevivente, etc.) que fala, não porque quer, mas porque deve fazê-lo, resulta no oposto da imagem, que é idolatria, por ser proferida por um homem incapaz de falar, mas obrigado à palavra por uma palavra mais poderosa do que a sua. Testemunhar é a ação pela qual se inscreve na *textura sensível* a impotência de atualizar na percepção determinado facto, isto é, o irrepresentável. Não nos esqueçamos que, para Rancière, representar não é um ato pelo qual se produz uma representação visível, mas sim o ato de estabelecer equivalências, via pela qual uma imagem ou um relato se transforma num acontecimento sensível.

O que garante o testemunho é a palavra associada à emoção estampada na sua figura, às lágrimas retidas e às enxugadas, potencializada pelos momentos de suspensão do relato e pela força do silêncio. “La force du silence qui traduit l’irreprésentable de l’événement n’existe que par sa représentation. La puissance de la voix opposée aux images doit s’exprimer en images. Le refus de parler et l’obéissance à la voix qui commande doivent donc être rendus visible.”<sup>211</sup> Transmitir o irrepresentável, na impossibilidade de o traduzir, dependerá da criação de um sistema de relações de equivalências, entre semelhança e dissemelhança, que coloca em jogo as várias espécies de intoleráveis. A palavra dá testemunho, não quando é colocada em oposição à forma visível da imagem, mas quando consegue construir uma imagem, isto é, uma certa conexão inusitada entre o verbal e o visual. A voz, captada no decurso do processo de construção da imagem, é um elemento vital que transforma um acontecimento sensível num outro. O privilégio de relatar o irrepresentável não é da testemunha, mas sim da tensão sentida, em que a palavra força a testemunha a falar, apesar da sua incapacidade de proferir determinado relato. “L’image n’est pas le double d’une chose. Elle est un jeu complexe de relations entre le visible et l’invisible, le visible et la parole, le dit et le non-dit. (...) Ce sont toutes ces

---

<sup>210</sup> *Id.*, *L’image intolérable*, in *Le Spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, p. 101.

<sup>211</sup> *Op. Cit.*, p. 102.

figures qui substituent une expression à une autre pour nous faire éprouver la texture sensible d'un événement mieux que ne le feraient les mots «propres». Il y a, de même, des figures de rhétorique et de poétique dans le visible.”<sup>212</sup> Rancière inscreve-se na linha de pensamento que deriva de Kant, que asseverava como condição necessária à celebração da comunicação a ligação entre *a palavra, o gesto e o tom* (articulação, gesticulação e modulação). Este afirma: “*pensamento, intuição e sensação são simultânea e unificadamente transmitidos aos outros.*”<sup>213</sup> É deste entrelaçamento que resulta uma *textura sensível*, que não é mais do que uma tela animada por *figuras estéticas* que compõem o nosso imaginário.

Ser testemunha de um estado de ânimo implica o confronto entre as nossas Ideias e o Ideal Outro. A memória, ao ser tocada por essa palavra viva, por essa intenção, por esse acontecimento inaugural, atrairá todas as representações que se vão metamorfoseando num novo ideal sumamente perfeitível. É pela palavra que o saber prolifera, sendo que para ela converge a vontade de simbiose entre os homens. Citando Rancière, “les pensées volent d'un esprit à l'autre sur l'aile de la parole. Chaque mot est envoyé avec l'intention de porter une seule pensée, mais, à l'insu de celui qui parle et comme malgré lui, cette parole, ce mot, cette larve, se féconde par la volonté de l'auditeur ; et le représentant d'une monade devient le centre d'une sphère d'idées rayonnantes en tout sens, de sorte que le parleur, outre ce qu'il a voulu dire, a réellement dit une infinité d'autres choses ; il a formé le corps d'une idée avec de l'encre, et cette matière destinée à envelopper mystérieusement un seul être immatériel contient réellement un monde de ces êtres, de ces pensées.”<sup>214</sup>

A inversão da inversão, isto é, a inversão do saber e do agir, só ocorre quando uma imagem ressoa na memória *cindindo-a*, forçando-a a reordenar as *imagens-memória* a que está conectada. A criação é o efeito de duas vontades que se ajudam entre si, que interagem entre si, cabendo a uma a função de projetar a imagem e a outra traduzi-la. Ora, se o *acontecimento estético* é independente do seu autor, modelo e mesmo espectador, já

---

<sup>212</sup> A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não-dito. (...) Estas são as figuras que substituem uma expressão por outra, aproximando-nos da textura sensível de um acontecimento melhor do que fariam as palavras «próprias». Existem, de igual modo, figuras de retórica e de poética no visível. *Op. Cit.*, pp.103-104.

<sup>213</sup> Kant, I., *Op. Cit.*, p.227

<sup>214</sup> *Id.*, *Le maître ignorant ; cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, *Op. Cit.*, pp. 107-108

a ação ocorre, unicamente, na esfera individual. Da interceção de fragmentos de *corpus*, dos gestos com os quais o mundo sensível foi criado, emergem fragmentos oníricos, figuras estéticas, que ferem a relação entre imagens e entre estas e a imagem que o homem tem de si. Esta composição de forças ideativas, com que o homem anima o mundo, é a poesia da linguagem. “La poésie n’est qu’un langage d’enfance, la langage d’une humanité qui passe, par l’image-geste, et la surdit  du chant, du silence originel à la parole articul e”, afirma Ranci re<sup>215</sup>.

É-nos indispensável, visando a   o, traduzir a nossa experiência afetiva em dados possíveis da visão, do tato e do sentido muscular. Cabe à educação dar as regras de associação entre a sensação e a ideia de uma certa percepção. A noção de *liberdade* em Ranci re,   semelhança de Bergson, está fortemente associada   noção de tempo e espaço<sup>216</sup>.   luz do vitalismo bergsoniano, a liberdade é a   o pela qual o espírito retira da m teria as percepções, o seu alimento, devolvendo-as em forma de movimento próprio onde imprimiu a sua liberdade. Há uma potência do objeto externo a afetar um corpo, na mesma proporção da potência do corpo a agir sobre o objeto. Esta é, simultaneamente, sede de afetação e fonte de   o. A representação é, assim, a síntese das imagens percebidas, organizadas em função da indeterminação do agir, o que implica a coordenação entre dois movimentos vitais: o de contração (síntese) e o de expansão (para considerar todas as possibilidades de agir). Bergson, ao asseverar que tudo   vibração, introduz o princípio da ordem, no sentido em que em todos os domínios (o som, o calor, a

---

<sup>215</sup> *Id.*, *La parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, *Op. Cit.*, p. 39.

<sup>216</sup> Recorremos a duas passagens bastantes significativas para exemplificar a relação da liberdade com a estrutura tempo/espaço. Segundo Bergson, ao imobilizar criamos a ficção de que temos um espaço homog neo por onde podemos dispor a m teria. O tempo nasce do ritmo dessa composição. É a   o pela qual fixamos o devir e proporcionamos   nossa atividade pontos de aplicação. A esta   o se contrapõe uma outra, a *eternidade de vida*, pulsação intrínseca   *durée*, que supõe, em compensação, um entrelaçamento não determinista de *durações* multiformes – *Id.*, *La pensée et le mouvant: essais et conférences*, *Op. Cit.*, pp. 208-10.

Enquanto seres marcados pela finitude, coexistindo com *coisas*, t mb m elas finitas, a “*eternidade de vida*” garante um certo equilíbrio tensional entre a via da intuição e a via da inteligência. A   o irá dispor do futuro na medida exata em que a nossa percepção, aumentada pela memória, tiver condensado o passado. A percepção dispõe do espaço na exata proporção em que   o dispõe do tempo. Esta será tão mais livre quanto mais independente for do ritmo de flu  o da m teria. “Espace homogène et temps homogène ne sont donc ni des propriétés des choses, ni des conditions essentielles de notre faculté de les connaître: ils expriment, sous une forme abstraite, le double travail de solidification et de division que nous faisons subir à la continuité mouvante du réel pour nous y assurer des points d'appui, pour nous y fixer des centres d'opération, pour y introduire enfin des changements véritables; ce sont les schèmes de notre action sur la matière.” *Id.*, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, *Op. Cit.*, p. 178.

luz, etc.) obedecem, tal como determinou Leibniz, ao princípio da harmonia pré-estabelecida, que é eterna.

A função da memória é fornecer à percepção um esboço<sup>217</sup> a partir do qual, num movimento de composição, se projetam imagens-memórias<sup>218</sup>, mais ou menos longínquas, recriando o detalhe.<sup>219</sup> A memória, no ato, contrai-se,<sup>220</sup> sendo que, quanto mais perto fica da percepção exterior, mais adquire uma finalidade prática. Tal como esclarece Bergson, “Un moment arrive où le souvenir ainsi réduit s'enchâsse si bien dans la perception présente qu'on ne saurait dire où la perception finit, où le souvenir commence. À ce moment précis, la mémoire, au lieu de faire paraître et disparaître capricieusement ses représentations, se règle sur le détail des mouvements corporels.”<sup>221</sup> O mesmo autor alerta para a necessidade de encontrar o equilíbrio entre os extremos da experiência humana. Em bom rigor, não podemos ser pura ação - onde a memória se contrai excessivamente no sentido de garantir o encaixe perfeito na percepção atual - pautando-nos apenas pelo detalhe dos movimentos corporais, nem viver como sonhadores, evocando imagens-memórias, reproduzidas com todos os seus detalhes, sem vínculo com a situação atual. Rancière reitera este perigo ao afirmar, “You have to pay with your own flesh if you want that imagination really to change your life.”<sup>222</sup>

Não obstante a clara influência do pensamento de Bergson em Rancière, o seu interesse recai declaradamente sobre as ideias estéticas kantianas.<sup>223</sup> As ideias *normais* são *imagens flutuantes*, formas de acordo com as quais julgamos as diferentes espécies da

---

<sup>217</sup> Respeitando os termos em que Bergson apresenta, defendemos que a noção *detalhe* ou *esboço* bergsoniano equivale à de *imagem flutuante* kantiana.

<sup>218</sup> A imagem-memória pode ser acionada ou por receção de um estímulo sensorial, que implicará um movimento centrípeto, ou por um *objeto virtual*, respeitando neste caso um movimento centrífugo.

<sup>219</sup> Remetendo novamente para Kant, este determina como função da faculdade da imaginação<sup>219</sup> não só criar a imagem protótipo dos objetos possíveis, a partir de um número indizível de objetos (sensação objetiva originada pela afetação do objeto externo), que o ânimo adota para comparações, como permitir a queda de uma imagem em função de uma outra (sensação subjetiva originada pela afetação do sentimento interno), instituindo um novo ideal a partir do qual se desenhará uma nova *ideia normal*. Os juízos que derivam desta faculdade chamam-se estéticos porque, citando Kant, “o seu fundamento de determinação não é nenhum conceito, mas sim o sentimento (do sentido interno) daquela unanimidade no jogo das faculdades do ânimo, na medida em que ela pode apenas ser somente sentida.” (*Op. Cit.*, p. 119)

<sup>220</sup> Perante um apelo de um estado presente, a memória integral responde através de dois movimentos simultâneos: um de translação, pelo qual ela se dirige por inteiro ao encontro da experiência e se contrai mais ou menos sem se dividir, visando a ação, e um de rotação sobre si mesma, pelo qual se orienta para a situação do momento a fim de apresentar-lhe a face mais útil.

<sup>221</sup> *Id.*, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, *Op. Cit.*, p.88

<sup>222</sup> *Id.*, *Aesthetics against Incarnation: An Interview by Anne Marie Oliver*, *Op. Cit.*, p.184

<sup>223</sup> *Id.*, *L'image pensive*, in *Le spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, p.139.

natureza. As ideias estéticas<sup>224</sup> transcendem a possibilidade da experiência e têm como função atrair todas as representações nascentes a um *ideal sumamente perfeitável*.<sup>225</sup> Esta *ideia de um máximo*, conceito da razão, não pode ser representada mediante conceitos, mas somente por um *ideal*. Neste seguimento, por *ideal* entende-se a representação de um ente individual adequado a uma ideia.<sup>226</sup> Se as ideias normais são imagens, já as ideias estéticas são *fonction-images*. Kant determina como função da faculdade da imaginação, não só criar a imagem protótipo dos objetos possíveis, a partir de um número indizível de objetos (sensação objetiva originada pela afetação do objeto externo), que o ânimo adota para comparações, como permitir a queda de uma imagem em função de uma outra (sensação subjetiva originada pela afetação do sentimento interno), instituindo um novo ideal, a partir do qual se desenhará uma nova *ideia normal*. O juízo estético é anterior ao prazer e condiciona-o, no sentido em que o sujeito reconhece no objeto a *imagem flutuante*, a ideia normal de beleza.<sup>227</sup> Teremos necessariamente de asseverar a atualidade da teoria platônica, segundo a qual a experiência é entendida como uma reminiscência. A

<sup>224</sup> Nos termos rancièrianos, “Kant appelait idées esthétiques les inventions de l’art capables d’opérer ce raccord entre deux «formes», qui est aussi un saut entre deux régimes de présentation sensible.” <sup>224</sup> Neste seguimento o mesmo se propõe “essayé de penser cet art des «idées esthétiques» en élargissant le concept de figure, pour lui faire signifier non plus seulement la substitution d’un terme à un autre mais l’entrelacement de plusieurs régimes d’expression et du travail de plusieurs arts et de plusieurs médias.” *Id., L’image intolérable*, in *Le spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, p. 139.

<sup>225</sup> Citando Kant, “por uma ideia estética entendo porém aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito que pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, representação que consequentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar-se compreensível. – Vê-se facilmente que ela é a contrapartida de uma *ideia da razão*, que inversamente é um conceito ao qual nenhuma *intuição* (representação da faculdade da imagem) pode ser adequada. (...) Ora, se for submetida a um conceito uma representação da faculdade da imaginação, que pertence à sua apresentação, mas por si só dá tanto que pensar que jamais deixa compreender-se num conceito determinado e por conseguinte amplia esteticamente o próprio conceito de maneira ilimitada, então a faculdade da imaginação é criadora e põe em movimento a faculdade de ideias intelectuais (a razão), ou seja para pensar, por ocasião de uma representação (o que na verdade pertence ao conceito do objeto), mais do que nela pode ser apreendido e tornado claro.” Kant, *l., Op. Cit.*, pp.219-220

<sup>226</sup> Nos termos de Kant, “O entendimento fornece, mediante a possibilidade das suas leis *a priori* para a natureza, uma demonstração de que somente conhecemos esta como fenómeno, por conseguinte simultaneamente a indicação de um substrato suprassensível da mesma, deixando-o no entanto completamente *indeterminado*. Através do seu princípio *a priori* do julgamento da natureza segundo leis particulares possíveis da mesma, a faculdade do juízo fornece ao substrato suprassensível daquela (tanto em nós como fora de nós) a *possibilidade de determinação mediante a faculdade intelectual*. Porém a razão dá precisamente a esse mesmo substrato, mediante a sua lei prática *a priori* a determinação; e desse modo a faculdade o juízo torna possível a passagem do domínio do conceito de natureza para o de liberdade.” *Op. Cit.*, Prólogo LV-LVI

<sup>227</sup> Kant distingue o belo do bom (o que agrada por meio da razão), do agradável (o que exige a aceitação dos sentidos) e do útil (circunscrito a uma situação particular e relativa). O belo é sempre uma sensação subjetiva e desinteressada, não sendo determinado por nenhuma predisposição particular do sujeito, mas universal, enquanto arquétipo instituído pela natureza.<sup>227</sup> “O belo é o que é representado sem conceitos como objeto de um comprazimento necessário.” *Op. Cit.*, p.132

*imagem flutuante*, intuição singular, é uma *pré-configuração* resultante da sobreposição de imagens-memória, que, mesmo caracterizada por uma certa plasticidade, faculta à percepção um padrão com o qual se regula. Sempre que somos afetados por imagens, cujo encaixe na *pré-configuração* não se verifique ou que não seja operacionalizável pela *função-imagem*, dependendo do grau de desfasamento, tomamos a consciência de que fomos afetados por uma *parecença desapropriada* ou por uma *arquiparecença*.

Todavia, o acontecimento estético, motor da história segundo Rancière, estabelece-se na equivalência com a noção de *Sublime kantiano*, tal como o apresenta Lyotard.<sup>228</sup> O que o distingue do belo, é que o *Sublime* pode ser encontrado num objeto sem forma, sendo que não é o objeto que nos permite ajuizar, mas sim a disposição do ânimo na avaliação do mesmo. À semelhança do belo, o *Sublime* não pressupõe nenhum juízo dos sentidos nem lógico-determinante, mas sim um juízo de reflexão.<sup>229</sup> Se a demora na contemplação do belo fortalece e aumenta a possibilidade de este se reproduzir em distintos momentos, por oposição, perante o sentimento de inadequação, isto é, quando algo acontece mas não se deixa figurar, a faculdade da imaginação, numa tentativa de estabelecer concordância entre a intuição e as ideias normais, estabelece como lei (regra) determinar como pequeno tudo aquilo que, por comparação àquela medida suprema que não se deixa figurar, não é equiparável. O esforço da faculdade da imaginação em submeter o que se impõe como sublime a um esquema de ideias, revela-se terrificante para a sensibilidade. Quanto tal ocorre, estamos perante o *irrepresentável* e a impossibilidade de o traduzir. O vetor axial do pensamento Kantiano é de que *uma Ideia da razão se revela ao mesmo tempo que a imaginação se mostra impotente para formar os dados*, como nos esclarece Lyotard.<sup>230</sup> Pensar, escrever ou pintar é dispor o corpo numa espécie de vazio, é suspender os motivos usuais do espírito que se encontram associadas aos *habitus*, às disposições do corpo. “*Os dados não são dados mas dáveis e a seleção não é uma escolha*”,

---

<sup>228</sup> *Id.*, *Le partage du sensible*, *Op. Cit.*, p.13

<sup>229</sup> Segundo definição do próprio Kant, Juízo de reflexão é um juízo singular que se anuncia como universalmente válido, reivindicando apenas o sentimento de prazer e não o conhecimento do objeto. (*Op. Cit.*, p.137) Nos termos Lyotardianos, o juízo de reflexão “é uma maneira de pensar não dirigida por regras de determinação dos dados, mas que demonstra eventualmente ser capaz de elaborar estas regras a partir de resultados objetivos depois da reflexão.” - Lyotard, F., *O Inumano: Considerações sobre o Tempo*, Estampa, Lisboa, 1989, p.24

<sup>230</sup> *Op. Cit.*, p.140.

afirma Lyotard.<sup>231</sup> A energia libertada atravessa os corpos, organizando-os, o que implica, por vezes, calar as palavras para que o corpo da ideia se crie livremente. No julgamento estético (sem conceito) a superioridade sobre os obstáculos pode ser ajuizada somente segundo a grandeza da resistência, que é sempre um poder, e não uma força<sup>232</sup>, como tão bem esclareceu Kant. “O sublime kantiano é o signo «estético» (negativo) de uma transcendência própria à ética, a da lei moral e da liberdade. (...) No Sublime<sup>233</sup>, a natureza deixa de se dirigir a nós nessa linguagem de formas, nessas «paisagens» visuais ou sonoras provocadas pelo prazer puro do belo e que inspiram o comentário enquanto tentativa de decifração”, afirma Lyotard.<sup>234</sup> Tudo aquilo a que chamamos *existente* não passa de *ficção*, de aparência, onde se encontra um determinado *quantum* de energia, isto é, um poder que nos afeta.

Segundo Kant, à semelhança de Aristóteles, a arte (faculdade da imaginação), nomeadamente a poesia, fortalece o ânimo ao permitir-lhe sentir a sua faculdade livre, espontânea e independente da determinação da natureza, possibilitando-lhe contemplar e ajuizar a natureza como fenómeno, segundo pontos de vista que ela não oferece à experiência.<sup>235</sup> Os conceitos do entendimento, pela originalidade das ideias estéticas, em conformidade com a liberdade da imaginação e a legalidade do entendimento, contribuem para a criação da própria natureza.<sup>236</sup> A natureza cria-se pela genialidade do sujeito, ao transmitir através dele a regra da criação; nos termos de Kant, “o génio é a originalidade exemplar do dom natural de um sujeito no uso livre das suas faculdades de conhecimento.”<sup>237</sup> A obra, no regime representativo, resulta da lei da sua própria produção e é prova suficiente de si mesma, mas, ao mesmo tempo, a produção incondicionada da arte identifica-se com a absoluta passividade. O génio kantiano resume esta dualidade. Ele é o poder ativo da natureza que opõe a sua própria potência a qualquer modelo, a qualquer norma, ou melhor, que impõe como norma, mas na medida que a potência ativa é

---

<sup>231</sup> *Op. Cit.*, p.26.

<sup>232</sup> *Id.*, *Crítica da Faculdade do Juízo*, *Op. Cit.*, p. 157.

<sup>233</sup> O sentimento do espírito [*Sublime*] significa que o espírito tem falta de natureza, que a natureza lhe faz falta. Apenas se sente a si próprio. Assim, o *sublime* não é mais do que um anúncio sacrificial da ética no campo estético. Sacrifício porque a natureza imaginativa (...) deve ser sacrificada no interesse da razão prática (...). Anuncia-se, deste modo, o fim da estética, o fim do belo, em nome da destinação final do espírito, ou seja a liberdade. *Id.*, *O Inumano: Considerações sobre o Tempo*, *Op. Cit.*, p.140

<sup>234</sup> *Op. Cit.*, p.140

<sup>235</sup> *Id.*, *Crítica da Faculdade do Juízo*, *Op. Cit.*, p.233

<sup>236</sup> *Op. Cit.*, p.225.

<sup>237</sup> *Op. Cit.*, p.224

precedida da passiva, ele é aquele que não sabe o que faz, que é incapaz de prestar contas. No regime estético, essa identidade de um saber e de um não-saber, de um agir e de um padecer, radicaliza-se na identidade dos contrários e constitui-se no próprio modo de ser da arte, concebida por Lyotard como uma potência de desapropriação. O sujeito, confrontado com a potência do *Outro* - que em última instância é a da face de Deus, que não pode ser olhada, remetendo o espectador para a posição de Moisés diante da *Sarça Ardente* - é desarmado pela marca do *aistheton*, do sensível, que afeta a sua alma nua. É através da linguagem que este sensível opera através de nós, sendo que este operar, segundo Lyotard, implica dor.<sup>238</sup>

A dimensão estética do conhecimento é a afirmação da primazia, não de ser capaz de formular juízos, mas da capacidade de os suspender. O importante não é o julgamento, mas a transformação das grelhas perceptivas e a forma como é afetado por elas.<sup>239</sup> O potencial especulativo das imagens e o modo como podemos relacioná-las, distinguindo nelas e através delas a realidade da qual partem, permitirá mudar o modo de apreensão do sensível. Para tal, será necessário, primeiro, renunciar a toda e qualquer unidade, doutrina, ou moral. Esse corte, se não for produzido pela própria arte, deve ser ativado pelo espectador, que não pode esperar uma proposta de organização do mundo. Perante a insuficiência de imagens e o intento de harmonizar o objeto da intuição com o da razão, ocorre o desregramento das faculdades, ao qual corresponderá um sentimento de tensão que caracteriza o *pathos* do sublime.<sup>240</sup> Mas, tal como afirma Lyotard, “a dor de pensar não é um sintoma que, vindo de qualquer parte, se instala no espírito em vez de ocupar o seu verdadeiro lugar. É o próprio pensamento em si que, convertido à irresolução, decide tornar-se paciente e querer não querer, querer, exatamente, não querer dizer em vez do que deve ser significado.”<sup>241</sup>

---

<sup>238</sup> *Id., O Inumano – Considerações sobre o tempo, Op. Cit., p. 27.*

<sup>239</sup> Numa entrevista ao *Público*, Rancière afirma: “representar esteticamente uma realidade implica instaurar um dispositivo estético de distância. (...) A força da arte é, precisamente fazer sair das figuras, das formas sensíveis esperadas, para lhes dar um outro modo de presença. Isso supõe esta espécie de distância: o que temos diante de nós não é um indivíduo que se apresenta como protagonista, mas uma figura estética que impõe a sua potência.” Rancière, J., *Jacques Rancière – O Filósofo da Partilha* [em linha]. 06 março 2007. [Consult. 20 novembro 2009]. Disponível em: [http://www.serralves.pt/fotos/editor2/Publico%206abril\\_Jacques%20Ranciere.pdf](http://www.serralves.pt/fotos/editor2/Publico%206abril_Jacques%20Ranciere.pdf)

<sup>240</sup> *Id., O Inumano: Considerações sobre o Tempo, Op. Cit., p.59.*

<sup>241</sup> *Op. Cit., p.27.*



## Representação, pensamento e emancipação

O sensível partilhado é a instância responsável pela forma como o sensível se distancia do sensorial.<sup>242</sup> As oposições que ordenam o sensível - olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade – definem o próprio sensível partilhado. Mas, como questiona Rancière, “qu’est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur Assis à sa place, sinon l’opposition radicale préalablement posée entre l’actif et le passif? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l’image et à l’apparence en ignorant la vérité qui est derrière l’image et la réalité à l’extérieur du théâtre? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l’action?”<sup>243</sup> A grande questão que se coloca, em termos gerais, é como transpor o abismo que separa os pólos ordenadores, sendo que essa é a via da emancipação? Rancière afirma que o processo de emancipação começa “quand on remet en question l’opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion.”<sup>244</sup> A educação deverá ter como missão única a dissolvência da identidade entre a causa e o efeito, que se encontra no centro da lógica embrutecedora.<sup>245</sup>

A emancipação intelectual exprime a especial capacidade de traduzir<sup>246</sup> signos por outros signos e de, por comparações e figuras, comunicar as aventuras intelectuais e compreender o que uma outra inteligência comunica. “Ce travail poétique de traduction”,

---

<sup>242</sup> O autor coloca nos seguintes termos a forma como ocorre a transformação na percepção sensitiva: “Les partages du sensible se modifient pas notre perception des couleurs en tant qu’informations sensorielles. Mais la couleur, c’est justement toujours plus que les couleurs. La couleur s’inscrit dans une distribution du sensible où elle est mise en rapport avec autre chose qu’elle-même: le trait ou le dessin. Dans un régime éthique, la couleur est souvent associée à une valeur symbolique. Dans le régime représentatif elle est située dans un rapport hiérarchique de subordination par rapport au dessin. Le régime esthétique brise cette subordination de la matière colorée à la forme dessinée. Ce faisant, il modifie la perception sensible de la couleur elle-même.” *Id.*, *Politique de l’indétermination esthétique*, in *Game, Op. Cit.*, p.159

<sup>243</sup> *Id.*, *Le spectateur émancipé*, in *Le Spectateur émancipé, Op. Cit.*, p.18.

<sup>244</sup> *Op. Cit.*, p.19.

<sup>245</sup> *Id.*, *Le maître ignorant : Cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle, Op. Cit.*,

<sup>246</sup> A atividade de tradução associada à genialidade da criação está já presente em Kant, ideia que se reflete na seguinte citação: “o génio consiste na feliz relação, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhuma diligência pode aprender, de encontrar ideias para um conceito dado e, por outro lado, de encontrar para elas a expressão pela qual a disposição subjetiva do ânimo daí resultante, enquanto acompanhamento de um conceito, pode ser comunicada a outros. (...) Expressar o inefável, no estado do ânimo por ocasião de uma certa representação, e torná-lo universalmente comunicável (...) requer uma faculdade de apreender o jogo fugaz da faculdade da imaginação e reuni-lo num conceito que permite comunicar-se sem coerção de regras.” *Id.*, *Crítica da Faculdade do Juízo, Op. Cit.*, p.223

afirma Rancière, “est au cœur de tout apprentissage. Il est au cœur de la pratique émancipatrice du maître ignorant.”<sup>247</sup> Mas, para que essa possibilidade seja consagrada, é necessário que cada elemento tome posse do seu destino, ideia que podemos ver plasmada nos seguintes termos: “pour la puissance du regard et de la parole, la puissance du suspens qu’ils instaurent.”<sup>248</sup> Emancipação, noção oposta a instrução, traduz assim a possibilidade de toda e qualquer pessoa ou comunidade se subtrair ao efeito formador do olhar para a ilusão e a passividade. A improvisação, exercício essencial para o homem, é o caminho fundamental para a emancipação. “Mais cette émancipation”, esclarece-nos Rancière, “-qui est le nom moderne de l’effet d’égalité – ne produira jamais le vide d’aucune liberté appartenant à un *démos* ou à tout autre sujet du même type.”<sup>249</sup> O *continuum* entre *dissensus* e *consensus* - que implica a criação e superação de tensões entre dois pólos, o individual e o coletivo, segundo valências distintas, potência e impotência, de que resultam acontecimentos ou atualizações - é o próprio movimento histórico. Estes movimentos, de *dissensus* e de *consensus*, são sucessivamente processados segundo um método dialógico cujo foco é a contraposição e contradição de ideias. Os contrários, no pulsar próprio do sensível, são a condição fundamental para se entender a vida, na potência heterogênea que a caracteriza. Mas, tal como nos esclarece Serres, “le sensible se dit par colloque ou langue. (...) l’esprit voit, le langage voit, le corps visite.”<sup>250</sup>

Rancière, ao proclamar a igualdade das inteligências, viabiliza não só a emancipação intelectual individual, como a coletiva. “Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs”, afirma o mesmo autor.<sup>251</sup> Da associação do pressuposto de “l’égalité des intelligences” - que garante a partilha comum das imagens projetadas que se juntam aos corpos vivos, como “*système des formes a priori*” - infere-se, necessariamente, a existência de um *Sensus Communis*.<sup>252</sup> O senso comum resulta do poder natural de

---

<sup>247</sup> *Id.*, *Le spectateur émancipé*, in *Le Spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>248</sup> *Id.*, *Les paradoxes de l’art politique*, in *Le Spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, p. 88.

<sup>249</sup> *Id.*, *La Mésentente – Politique et Philosophie*, *Op. Cit.*, p.58.

<sup>250</sup> Serres, M., *Les Cinq Sens – Philosophie des corps mêlés - 1*, Bernard Grasset, Paris, 1985, p.336.

<sup>251</sup> *Id.*, *Le spectateur émancipé*, in *Le Spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, p. 28.

<sup>252</sup> *Sensus Communis* é uma noção que nos remete à arquitetura kantiana. Segundo Kant, na *Analítica do Belo*, da possibilidade do juízo de gosto ser comunicável universalmente, não pertencendo a um juízo objetivo e de conhecimento, pois não é apodítico, deduz-se necessariamente a existência de um *sentido comum*. Contudo, ao considerar estes pontos de interseção entre as duas perspectivas, não indicia uma confluência total. A noção *sensus communis* ou mesmo o *a priorismo* rancièriano encontra-se dissociada da concepção kantiana de sujeito transcendental. Rancière define «senso comum» como sendo antes de mais uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade supostamente é partilhada por todos, modos de

simbiose performativa, que garante a instauração de corpos coletivos. Mas, se por esta via se propaga uma distribuição “conturbada” de lugares e ocupações, pelo poder individual de traçar o seu próprio sentido, criam-se curto-circuitos, linhas de fuga que possibilitam uma reapropriação individual de sentido.<sup>253</sup> É neste poder de associação e dissociação que reside a emancipação do espectador<sup>254</sup>, que não é uma figura passiva, um mero observador, mas sim a situação normal de todos nós.<sup>255</sup> Citando Rancière, “nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en spectateurs qui lient à tout instant ce qu’ils voient à ce qu’il ont vu et dit, fait et rêvé. Il n’y a pas plus de forme privilégiée que de point de départ privilégié. Il y a partout des points de départ, des croisements et des nœuds qui nous permettent d’apprendre quelque chose de neuf si nous récusons premièrement la distance radicale, deuxièmement la distribution des rôles, troisièmement les frontières entre les territoires.”<sup>256</sup>

Para Rancière existem somente duas maneiras de pensar: o *indecidível* e produzir obra com ele.<sup>257</sup> Este afirma: “il y a celle qui le considère comme un état du monde où les opposés s’équivalent et fait de la démonstration de cette équivalence l’occasion d’une nouvelle virtuosité artistique. Et il y a celle qui y reconnaît l’entrelacement de plusieurs

---

percepção dessas coisas e significações igualmente partilháveis que lhes são conferidas. É a forma de estar em comum que liga entre si indivíduos ou grupos na base dessa comunidade primeira entre as palavras e as coisas. *Id.*, *L’image intolérable*, in *Le Spectateur émancipé*, *Op. Cit.*

<sup>253</sup> Num estudo sobre a condição e as formas de consciência dos trabalhadores dos anos 30, do século XIX, Rancière, ao consultar a correspondência entre dois operários, descobre que a sua atividade de propaganda não era separável dos seus ócios de passeantes e de indivíduos entregues à contemplação. Este afirma, “La simple chronique de leurs loisirs contraignait à reformuler les rapports établis entre voir, faire et parler. En se faisant spectateur et visiteurs, ils bouleversaient le partage du sensible qui veut que ceux qui travaillent n’aient pas le temps de laisser traîner au hasard leurs pas et leurs regards et que les membres d’un corps collectif n’aient pas de temps à consacrer aux formes et insignes de l’individualité. C’est ce que signifie le mot d’émancipation: le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d’un corps collectif.”<sup>253</sup> Os momentos de ócio que se interpõem ao ritmo dominante (trabalho), instauram no intervalo de tempo um espaço de rutura, reconfigurando o comum partilhado. *Id.*, *Le spectateur émancipé*, in *Le Spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, pp. 25-26.

<sup>254</sup> O pensamento, tal como o define Rancière, é uma atividade dissociativa e anti-identitária, como afirma Peter Hallward. O sujeito político é uma espécie de instância teatral provisória e local, aplicando a analogia teatral a que Rancière faz apelo para comunicar o que entente por espaço cénico.

Hallward, Peter - «Jacques Ranciere et la theatrocratie ou Les limites de l’égalité improvisée»  
in :[http://www.marxau21.fr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=97:p-hallwardjacques-ranciere-et-latheatrocratie-ou-les-limites-de-legalite-improvissee&catid=47:ranciereacques&Itemid=74](http://www.marxau21.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=97:p-hallwardjacques-ranciere-et-latheatrocratie-ou-les-limites-de-legalite-improvissee&catid=47:ranciereacques&Itemid=74)

<sup>255</sup> Rancière afirma em “Le spectateur émancipé, c’est dans ce pouvoir d’associer et de dissocier que réside l’émancipation du spectateur, c’est-à-dire l’émancipation de chacun de nous comme spectateur. Être spectateur n’est pas la condition passive qu’il nous faudrait changer en activité. **C’est notre situation normale.**” *Id.*, *Le spectateur émancipé*, in *Le Spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, p.23

<sup>256</sup> *Op. Cit.*, pp. 23-24.

<sup>257</sup> *Id.*, *Les paradoxes de l’art politique*, in *Le Spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, pp. 91-92.

politiques, donne des figures nouvelles à cet entrelacement, en explore les tensions et déplace ainsi l'équilibre des possibles et la distribution des capacités.”<sup>258</sup> As figuras que irrompem da redistribuição entre o único e o múltiplo, entre o pequeno e o grande, entre a imagem e a palavra, entre a causa e o efeito são elas mesmas *imagens*. O que resulta, assim, da perspectiva rancièriana é a recusa do ideal de verdade. Tal como afirma Rancière, “le cinéma, la photographie, la vidéo, les installations et toutes les formes de performance du corps, de la voix et des sons contribuent à reforcer le cadre de nos perceptions et le dynamisme de nos affects. Par là ils ouvrent des passages possibles vers de nouvelles formes de subjectivation politique. Mais aucun ne peut éviter la coupure esthétique qui sépare les effets des intentions et interdit toute voie royale vers un réel qui serait l'autre côté des mots et des images. Il n'y a pas d'autre côté. (...) cet effet ne peut pas être garanti, qu'il comporte toujours une part d'indécidable.”<sup>259</sup>

É neste sentido que afirmamos que a mudança de regime estético opera uma transformação caleidoscópica na percepção, na medida em que abre fissuras na relação que se estabelece entre objetos, signos de pensamento e sentimentos associados. Não resulta deste processo a supressão de uma determinada configuração, mas sim a suspensão do código interiorizado nas memórias coletivas por determinação do *habitus*. A nova *estética* neutraliza a tradicional oposição que definia arte como uma ação que impunha uma forma ativa a uma matéria inerte, à qual corresponderia uma hierarquia social em que os homens dotados de uma inteligência ativa dominavam os homens materialmente passivos. A modificação do estatuto das relações entre pensamento, arte, ação, imagem e expressão no regime estético, tornou possível pensar positivamente a pensatividade da imagem, pela introdução do novo estatuto de figura, que conjuga dois regimes de expressão sem os homogeneizar.<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> Rancière dá também como exemplo *The Eyes of Gutete Emerita* de Alfredo Jaar (1996), que retrata o massacre de Ruanda, onde as formas representativas estão organizadas em torno de uma fotografia única, os olhos de uma mulher que viu o massacre da família. São os olhos de uma pessoa dotada do mesmo poder dos que os olham, mas também do mesmo poder de que os seus irmãos e irmãs foram privados pelos autores dos massacres, o de falar ou de se calar, de mostrar os sentimentos ou de os guardar.

<sup>259</sup> *Id.*, *Les paradoxes de l'art politique*, in *Le Spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, p.91.

<sup>260</sup> Na mimese clássica, por exemplo, a figura conjugava duas significações harmonizadas pela relação de conformidade entre o termo «próprio» representado e o termo «figurado». Pretendia-se, então, representar diretamente um pensamento ou sentimento, substituindo uma expressão (leão, por exemplo) por outra (coragem) para aumentar a potência.

À semelhança dos discursos, a imagem, para abrir um espaço novo de tradução, tem necessariamente de afetar quem a visiona, estando, por isso, pressuposto o desvínculo ao regime de visibilidade no qual estaria originalmente inscrita. Temos de aprender a dominar as imagens, como sugere Rancière: “Elle [Sophie Ristelhueber] produit ainsi peut-être un déplacement de l’affect use de l’indignation à un affect plus discret, un affect à effet indéterminé, la curiosité, le désir de voir de plus près. (...) Ce sont là en effet es affects qui brouillent les fausses évidences des schémas stratégiques: ce sont des dispositions du corps et de l’esprit où l’œil ne sait pas par avance ce qu’il voit ni la pensée ce qu’elle doit en faire. Leur tension pointe ainsi vers une autre politique du sensible, une politique fondée sur la variation de la distance, la résistance du visible et l’indécidabilité de l’effet. Les images changent notre regard et le paysage du possible si elles ne sont pas anticipées par leur sens et n’anticipent pas leurs effets.”<sup>261</sup>

### **A REVOLUÇÃO OPERADA NO ESPAÇO CIBERNÉTICO<sup>262</sup>**

A maior dificuldade que se coloca ao intento de determinar o real impacto perpetrado pela interação entre os sistemas de informação e as distintas subjetividades é a revolução ainda se encontrar em processo. Segundo Rancière, o grau de mutação do fenómeno em análise depende exclusivamente da capacidade dos sistemas de comunicação de definirem uma escrita específica. Para o mesmo, a Internet, a face mais visível do fenómeno cibernético, pese embora estabeleça um modo específico de circulação da informação, tem uma capacidade fraca de transformação, na medida em que não nega as formas anteriores de escrita. Para pensarmos a questão nos termos políticos e literários, seria necessário primeiro pensar sobre as relações que se vinculam entre os distintos tipos de mensagem. A Internet não é mais do que um dispositivo, um suporte de comunicação, ao qual não podemos associar um tipo de mensagem particular, ao contrário

---

<sup>261</sup> *Id.*, *L’image intolérable*, *Op. Cit.*, p. 114. A obra de Sophie Ristelhueber é uma reflexão sobre o mundo no qual o homem fala através dos seus vestígios, dos ferimentos que lhe são infligidos ou dos que ele deixa no solo, um mundo de territórios marcados por cicatrizes, através de corpos suturados ou de ruínas da guerra.

<sup>262</sup> Será conveniente aclarar a noção de cibernética. Norbert Wiener (1894-1964), adaptando a palavra grega para piloto (*kybernetes*), chamou ao campo incipiente de investigação *cibernética*, definindo-o como estudo de novos sistemas teóricos envolvidos em relações de comunicação e reajustamento contínuos. Procurando desenvolver instrumentos teóricos para o seu modelo, Wiener desenvolveu os conceitos de *feedback* (resposta comunicativa de um recetor a um sinal enviado por um emissor) e homeostase (condição essencial à autorregulação equilibrada de um determinado sistema), conceitos que se revelaram essenciais na construção do discurso pós-moderno. Wyk, Gerrit Van, *A Postmodern Metatheory of Knowledge As a System*, Oxford, Trafford Publishing, 2004. pp. 243-245.

do que aconteceu com o advento do cinema<sup>263</sup>. A capacidade de ampliar a forma e o modo de percepção do mundo e da comunidade, tutelada desde sempre pela literatura, foi transferida da literatura para o cinema e para a televisão, mais do que para a Internet, ao estabelecer as conexões entre cenários, ações e sentimentos. Se considerarmos, à semelhança de Kerckhove,<sup>264</sup> que o computador, ao erigir fronteiras entre o interior e o exterior, criou uma nova forma de cognição intermédia - ao edificar um *corpus callosum*<sup>265</sup> entre o mundo exterior e os nossos eus interiores - podemos antever que, da expansão do “eu” para além da imagem do corpo, propagada pelas extensões percetivas e motoras, poderá resultar num conjunto de transformações no *sensorium* espaço-temporal e, consequentemente, nos modos de subjetivação<sup>266</sup>. Contudo, o grau de mutação e os sentidos que dele advirão não são ainda passíveis de serem circunscritos.

A ideia de Internet, concebida como uma sistema cultural com base numa rede de textos, está contida na noção de estrutura de Lévi-Strauss. “A sócio-semiótica”, afirma José Augusto Mourão, “encontra neste modelo de textualidade a sua base mais sólida: o explorador encontra na rede os sistemas culturais, a ser pensados não como coleção de

---

<sup>263</sup> Rancière, J., *A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière*, entrevistado por Gabriela Longman e Diego Viana [em linha] CULT, n.º 139, [acedido em 12 novembro de 2012]. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>

<sup>264</sup> Kerckhove, D., *A Pele da Cultura*, trad. de Luís Soares e Catarina Carvalho, Coleção Mediações, Relógio D'Água, 1997

<sup>265</sup> É precisamente esta ponte que garante as condições fundamentais para a privatização da mente que, desde a antiguidade, se encontram nos atos de escrita e de leitura. O próprio Kerckhove afirma sobre este ponto: “quem quer que escreva um diário está a tomar o controlo da linguagem e está também a usá-la para aumentar a consciência de si próprio. Escrever os seus próprios pensamentos, quer digam respeito apenas ao indivíduo ou a realidade e observações sociais, define a relação com a realidade e reforça o ponto de vista do autor sobre essa realidade. É um acelerador da inteligência pessoal.” Efetivamente, assistimos na atualidade a uma multiplicação de plataformas que proporcionam esta mesma atividade que, não correspondendo a realidade nenhuma, constituem uma rede de integração de partilhas espontâneas a partir das quais os seus usuários exercem a sua cidadania. *Op. Cit.*, p.259.

<sup>266</sup> Katherine Hayles, em *How we became posthuman*, propõe-nos um itinerário reflexivo sobre a relação entre o aparecimento de determinadas noções científicas e literárias e o aparecimento de novas subjetividades. Segundo esta autora, no cerne da criação de cyborg, encontra-se a possibilidade de criação de caminhos para a informação entre o corpo orgânico e as próteses, o que presume a conceção de informação como entidade “*disembodied*” que permite o agenciamento em rede de sistemas cognitivos humanos e não humanos. A autora descreve a história da humanidade segunda épocas distintas, concebendo-as como o resultante da emersão de diferentes configurações entre corporeidade, tecnologia e cultura. Tomando como referência a tradição liberal humanista, a autora tece considerações sobre as mutações ocorridas na história na atual configuração histórica, dando principal relevância às considerações de cariz literário e científico. *How We Became Post Human* resulta de um estudo dos arquivos da história cibernética; das intervenções dos cientistas em biologia computacional e vida artificial, integrando textos literários e científicos que trataram esta questão. Este cenário, analisado à luz do pensamento rancièriano, indicia que o homem está a pagar com a carne a falta de um corpo para a escrita. Hayles, N. K., in *How we Became Posthuman*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999

textos, mas como entrecho discursivo de vários níveis, como fluxo de práticas comunicativas que agenciam, redefinem e se agenciam outras zonas e outros lugares de uma ordem semiótica permanentemente flutuante.”<sup>267</sup> No seguimento de Michel de Certeau, que propôs a ideia de texto como prática e acontecimento ou ato, José Augusto Mourão defende que cada ato enunciativo, na lógica da rede cibernética, equivale a um gesto com que o sujeito enunciante se apropria de um modelo cultural, isto é, estabelece um nó na rede de informação, o que corresponderá no modelo de enunciação, ao ato de interiorização<sup>268</sup>. A grande distinção é que a dinâmica que se consagra é a da interação e não da intersubjetivação. É, contudo, óbvio que o sentido não existe independentemente da interação que gera. O ato de enunciação é, sobretudo, performativo, em que o enunciado é tão ou mais multifacetado, quanto maior é a possibilidade de interagir. Contudo, e tal como alerta Rancère, pela dispersão não se assegura a edificação da cartografia estética do pensamento individual.

Estas redes de informação constituem o atual mundo sensível, operado pelos sentidos e pela experimentação empírica, mas que nos desenraízam da dinâmica do empirismo clássico para uma espécie de meta-empirismo, onde o que absorvemos como mundo objetivo pelos sentidos é a nossa própria cultura. Podemos entender o mundo sensível atual como resultante do entrelaçamento dos distintos aspetos culturais, onde o espectador, convertido a *designer* na sua função de *bricoleur*, se apropria de fragmentos culturais através de atividades menos discursivas e mais interativas, combinatórias e exploratórias. Este modo de operar resulta de uma inversão significativa do pensamento, marcado pela predominância do metafórico (vertical – da ordem da diacronia) em relação ao metonímico (horizontal – da ordem da sincronia). A reversão de tal acontecimento não é, na nossa ótica, passível de ser operacionalizada. Caberá à estética, entendendo-a nos termos de Rancière, edificar uma relação mais harmoniosa entre a *tekhnê* e a *epistêmê* e, simultaneamente, entre a *physis* e a *psychê*, principalmente através da filosofia (educação), revelando-se inevitável a constituição de filosofia estética da tecnologia.

O que caracteriza a escrita por *bricolage*, *praxis* que emergiu e adquiriu bastante visibilidade nos movimentos vanguardistas do século XX, nomeadamente no dadaísmo, é o

---

<sup>267</sup> Mourão, J. A., “O hipertexto como performance”, in: Cruz, M. T. (org.), (2011), *Novos Media Novas práticas*, 1ª ed., Ed. Veja, Lisboa, 2005, p.117.

<sup>268</sup> *Op. Cit.*, p.117.

facto de operar de forma desinteressada com materiais fragmentários já elaborados, sem recurso a outra matéria-prima, implicando unicamente, como ação preliminar, a retrospeção. Cada unidade do *corpus* representa um conjunto de relações, simultaneamente concretas e virtuais, passíveis de serem utilizadas em qualquer tipo de operação, em função de um determinado enquadramento. A consagração da possibilidade de interação no espaço cibernético (Internet) permeou uma infinidade de distintos modos de consagração de gestos de criação, à escala global, entendidos como um conjunto de operações, resultante da síntese das energias motoras e ideativas que são colocadas em jogo na produção de signos, provocando uma proliferação inaudita de cenários simbólicos e *corpus utópicos*. Cada signo gerado, tal como nos esclarece Rancière, representa uma mónada em torno da qual gravitam ideias que, pela sua fecundidade, irradiam energia em todas as direções, formando corpos de ideias. Neste processo de construção de sentido, toda a imagem adquire um valor de ato, no sentido em que constitui uma proposta para habitar formas, puras intensidades.

Esta conceção de espectador que compõe sentidos possíveis nos espaços brancos da obra está, para Pierre Lévi, radicalizada no espaço cibernético. As novas formas de arte emergentes no ambiente tecnocultural, defende o mesmo autor<sup>269</sup>, ignoram a separação entre emissão e receção, composição e interpretação. Esta transformação está já anunciada na noção de Umberto Eco de “obra aberta” (1962), que elimina a conceção de recetor passivo, em função da interatividade e participação do mesmo, o que culminou num novo esquema de comunicação. O jogo de linguagem que proporciona novas conceções de espaço-tempo, ou novos *modus vivendi*, já não é exclusivo dos artistas, mas de todos os cibernautas. Cada pessoa, à sua escala, ao produzir, reproduzir, compor e expressar, provoca variações na linguagem, inaugurando assim um diálogo com esquemas sociais alternativos, de forma a criar novas formas de vida. Os artistas, ou os ativistas sociais, conjecturam esta participação dos espectadores, convertidos a *designers*, a quem cabe, perante uma realidade pessoal reprimida, fazer a mistura sensível entre as imagens, comportamentos e formas que, pelo simples facto de *consumirem* já estão a *produzir* uma nova narrativa, ainda que inconscientemente. Esta película mental, suficientemente estruturada para captar a atenção do espectador e aberta para acolher as suas *imagens-*

---

<sup>269</sup> Lévi, P., *L'Intelligence collective – Pour une anthropologie du cyberspace*, La Découverte/Poche, Paris, 1997



*lembrança*, incita à prática de um *olhar flutuante*, através do qual o fluxo das lembranças se converte em matéria sensível. Ao caráter incompleto da obra associa-se o imprevisível, a incerteza e o jogo, convertendo o corpo do espectador numa mesa de montagem e programação. Às formas ou estruturas sensíveis dispostas pelo espaço da informação em rede, a partir das quais enredos possíveis são projetados, serão associadas outras projetadas pelo espectador *designer*. Os dispositivos capazes de afetar o espaço de exposição e, conseqüentemente, quem o habita criam novos modos de apreensão do real e novas formas de investimento no mundo da arte.

O espaço cibernético (Internet) aparece assim como uma dimensão intermediária entre o inteligível (modelo) e o sensível (imagem), instituindo-se como a nova superfície de inscrição, ainda que as relações consagradas sejam mais de índole disruptivo do que vincutivo. Os modelos atuais apresentam-se como uma imagem-rede, com uma dimensão flutuante, entre o centro e o periférico, multifacetada, da qual resulta uma imagem-fractal que tira a sua força de figuras empíricas da ontologia do passado. A realidade humana, que o hábito consagrou como a verdadeira realidade, foi deslocada para a periferia face aos nós ou centros de comutação das redes hipertextuais. Se o maior investimento humano foi transformar o mundo em signos — textos, imagens, desenhos, mapas, diagramas — criando modos de representar a realidade e centros de informações - bibliotecas, museus, coleções, centros de informação, etc. — estamos, atualmente, perante o cenário extremo em que os signos revestiram o mundo. Estes novos ambientes cognitivos, a nossa nova habitação, segundo Serres<sup>270</sup>, apresentam-se como um mundo que não pode mais ser tratado como um objeto, mas, por ser objetivo, faz com que, por meio da interação com ele e das suas conseqüências, nos tornemos criadores de uma nova natureza, produzida por nós e que reage sobre nós.

A interação comunicativa, que define uma experiência de duração, pode afastar a linguagem da dinâmica clássica de referenciar, de nomear e de falar acerca de objetos. A apropriação do mundo e o pensamento converter-se-ão em atividades menos discursivas e mais interativas, combinatórias e exploratórias, fenómeno já passível de ser confirmado nas gerações que, desde muito cedo, interagem com as máquinas da terceira geração. O

---

<sup>270</sup> Serres, M., *Hominescence*, Le Pommier, France, 2001

renascimento do homem após a morte da língua, tal como propõe Serres,<sup>271</sup> parece-nos pouco plausível, na medida em que não há um fora da linguagem. Na sua opinião, “car le corps dépose, peu à peu, dans ces supports changeants, cette ancienne faculté [mémoire]; cervicale et subjective, elle s’objective et se collectivise.”<sup>272</sup> Nos artefactos digitais há uma valorização da intuição, onde o colecionador se depara com a memória representada em movimento, o que indicia ser a materialização da intuição bergsoniana, *la durée*, que não é exclusivamente humana, verificando-se nos núcleos urbanos, nas redes virtuais da Internet, considerados como organismos autónomos e suscetíveis de se relacionarem com outros. “L’intuition pure, extérieure ou interne, est celle d’une continuité indivisée”, esclarece-nos Bergson.<sup>273</sup> Estes fluxos ideativos, como afirma Serres, “n’ont nul besoin d’inspirateurs, puisqu’ils sont l’inspiration!”.<sup>274</sup>

Efetivamente, assim como a natureza consome determinados compostos para a produção da própria planta, o homem consome *formas* para a produção da *imagem de si*. O consumo, longe da passividade a que foi remetido, é, em bom rigor, uma “produção silenciosa” que implica o uso e a interpretação do *objeto*. O usuário de uma cultura emprega toda uma retórica de práticas semelhantes ao uso de uma linguagem muda. A partir da linguagem convencional, o *designer bricoleur* apropria-se dos signos, como se de amostras se tratassem, para criar uma cadeia produtiva clandestina de novos enunciados possíveis e não de produtos. Esta aparente indiferenciação no uso dos signos, o excesso de detalhe na escrita quotidiana, império das “insignificantes singelezas”, é o reflexo da democratização da literatura, é a afirmação radical do princípio da igualdade entre todas as coisas. Todos os signos são igualmente importantes ou igualmente insignificantes. Se Rancière analisa este cenário como resultante de um processo de entropia política, outros advogam que estamos no processo de reestruturação do corpo social (processo neguentrópico).

---

<sup>271</sup> “Nous avons perdu sans recours la mémoire d’un monde oui, vu, perçu, ressenti par un corps dénué de langage. Cet animal oublie, inconnu est devenu homme en parlant et le verbe pétrit sa chair, non seulement sa chair collective d’échanges ou de perception, usage ou dominance, mais aussi et surtout sa chair corporelle: cuisses, pieds, poitrine, cou vibrent, denses de verbe” *Id., Les Cinq Sens – Philosophie des corps mêlés - 1, Op. Cit.*, p.376.

<sup>272</sup> *Id., Hominescence, Le Pommier, Op. Cit.*, p. 231.

<sup>273</sup> *Id., Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l’esprit, Op. Cit.*, p.153.

<sup>274</sup> Serres, M., *La Légende des Anges*, Éditions Flammarion, Paris, 1999, p.30.

Ora, se analisarmos o atual cenário com base na oposição energia-informação, considerando que Rancière traduz vida como um fluxo de energia e percepção como potência (possibilidade de traduzir signos), ser-nos-á possível não só transpor o abismo entre os polos com que usualmente ordenamos o sensível, como também analisar os processos de transmissão e apropriação de conhecimento, a partir das contribuições da teoria da informação e, de forma integrada, da termodinâmica.

A palavra entropia é uma grandeza termodinâmica geralmente associada ao grau de desordem. Ela mede a parte da energia que não pode ser convertida em trabalho. Esta função de estado, cujo valor tende a crescer progressivamente, verifica-se somente em sistemas fechados, que se alimentam de si mesmos. Este termo foi adotado posteriormente pelas ciências da comunicação, traduzindo a «medida da desordem ou da imprevisibilidade da informação». Contudo, com o abandono da cadeia linear de causa-efeito, que indicia um sistema aberto, entramos no processo de circularidade causal (feedback), que representa o primeiro elemento constitutivo de um sistema auto-organizado. Os sistemas abertos, isto é, os que sofrem interações com o ambiente onde estão inseridos - através das quais se geram realimentações, que podem ser positivas ou negativas - criam um sistema de autorregulação regenerativa que, por sua vez, cria novas propriedades e novos modos de operar, que podem ser benéficos ou maléficos para o todo independente das suas partes. Ora, se considerarmos o contributo de Wiener<sup>275</sup> na consagração da ciência de computação, segundo o qual os sistemas de comunicação são dotados de capacidade de autorregulação (feedback) e, como tal, sujeitos à segunda lei da termodinâmica - a quantidade de entropia de qualquer sistema isolado tende a incrementar-se com o tempo até alcançar um valor máximo a partir do qual se ocorre a inversão do processo - é legítimo pensar que poderemos estar perante um processo de negação da entropia. Toda a teoria cibernética é fundada neste princípio. A neguentropia, termo criado para designar a negação da entropia do próprio sistema, significa «aquele que contribui para o equilíbrio e para o desenvolvimento organizacional».<sup>276</sup> No que concerne à

---

<sup>275</sup> Segundo este autor, existem somente dois tipos de “*disorganizational forces*”, a passiva e a ativa: “Nature offers resistance to decoding, but it does not show ingenuity in finding new and undecipherable methods for jamming our communication with the outer world” Wiener, N., *The Human Use of Human Beings - Cybernetics and Society*, Da Capo Press, Cambridge, Massachusetts, 1988, pp.35-36.

<sup>276</sup> Barbosa, R., *Causalidade e Auto-organização*, in *As filosofias de Schelling Org.* Fernando Rey Puente, Leonardo Alves Vieira, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2005, p.263.

plasticidade e interação, princípios subjacentes à auto-organização, acreditamos que pela prática de *bricolage* se garante a satisfação dessas mesmas necessidades. O desenvolvimento dos sistemas de auto-organização assume particular relevância no papel da complexificação dos próprios sistemas, como nos esclarece Orfeu Bertolami<sup>277</sup>, que, em última instância, engloba a totalidade da vida (*élan bergsoniano*).

Devemos igualmente considerar que a especial prática do *bricoleur*, tal como a apresentou Lévi-Strauss - em oposição ao demiurgo grego que cria o mundo sensível a partir da ideia - ordena o mundo sensível ao organizar e reintegrar no mundo das ideias a experiência sensível. O mito, vivido como experiência íntima, não tem necessariamente um sentido, mas tem som, cheiro, cor, sabor e pele. O *bricoleur* é demiurgo de um mundo em ruínas, carente de reordenação e classificação, como nos afirma Lévi-Strauss, “il interroge l'univers, tandis que le bricoleur s'adresse à une collection de résidus d'ouvrages humains, c'est-à-dire à un sous-ensemble de la culture. (...) Pourtant, une différence subsistera toujours, même si l'on tient compte du fait que le savant ne dialogue jamais avec la nature pure, mais avec un certain état du rapport entre la nature et la culture, définissable par la période de l'histoire dans laquelle il vit, la civilisation qui est la sienne, les moyens matériels dont il dispose.”<sup>278</sup> Ao entrelaçar fragmentos científicos, artísticos ou mágicos, “témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société”<sup>279</sup>, o *bricoleur* aduz, por combinações episódicas inusitadas, uma experiência estética surpreendente. Este, a partir de um mito de referência, seu ponto de partida e de chegada, por sucessivas contaminações semânticas, amplia progressivamente o campo de ação<sup>280</sup>. Não será abusivo depreender, neste ponto

---

277 Sobre este tema, o autor versa o seguinte: “The exponential degradation in time of systems and the exponential growth of self-organized systems (given a sufficiently large supply of resources). In the development of self-organized systems, a particularly relevant role is played by complexity. The fascinating aspects of phenomena in this context has lead authors to refer to them as “creative evolution”, “arrow of life”, “physics of becoming” [17, 18, 26, 27]. In these discussions, the chaotic behaviour plays an important role given that complex systems are described by non-linear differential equations. This chaotic behaviour gives origin to an extremely rich spectrum of possibilities for describing self-organized systems as well as a paradoxically predictable randomness as chaotic branches are deterministic (see for instance, Refs. [17, 36]).” Bertolami, O. *The mystical formula and the mystery of Khronos* [em linha], 2009, p. 17, [acedido em 25 outubro de 2012]. Disponível na Internet: <http://arxiv.org/pdf/0801.3994.pdf>

278 *Id.*, *La Pensée Sauvage*, *Op. Cit.*, p.28

279 *Op. Cit.*, p.32.

280 Derrida, em *A escritura e a Diferença*, afirma que todo o pensamento finito está submetido a uma certa *bricolage*. (Derrida, J., *Mal d'archive – Une impression freudienne*, Galilée, Paris, 1995, p.239) Contestamos esta afirmação fazendo apelo ao argumento da “caixa de ferramentas” de Deleuze, que traduz o *modus operandi* próprio do pensamento científico e tecnológico que, considerando o modo próprio de operar do pensamento simbólico, tal como foi neste ensaio apresentado, se distancia do mesmo. “Uma teoria é como

da análise, que os sistemas de comunicação regulados pelos princípios da cibernética não retringiram o uso linguístico à mera produção de sinais e envio de mensagens, como temia Heidegger.<sup>281</sup>

A complementaridade tecnológica, tal como defendeu Derrida<sup>282</sup>, propicia o *jogo artístico* entendido como suspensão da polaridade ou neutralização da tensão entre a presença e a ausência, a história e a cultura, o mito e o sujeito e, em última instância, cria interstícios que garantem a relação entre a transcendência e a imanência. A complementaridade não é nem *presença* nem *ausência*, mas sim relação presente e ausente simultaneamente e, nesse sentido, ela não pertence ao jogo do mundo, nem do homem, mesmo apelando à noção de alteridade. Nos termos de Derrida, “car d'autre part, la supplémentarité qui n'est rien, ni une présence ni une absence, n'est ni une substance ni une essence de l'homme. Elle est précisément le jeu de la présence et de l'absence, l'ouverture de ce jeu qu'aucun concept de la métaphysique ou de l'ontologie ne peut comprendre. C'est pourquoi ce propre de l'homme n'est pas le propre de l'homme : il est la dislocation même du propre en général, l'impossibilité — et donc le désir — de la proximité à soi ; l'impossibilité et donc le désir de la présence pure. Que la supplémentarité ne soit pas le propre de l'homme, cela ne signifie pas seulement et de manière aussi radicale qu'elle n'est pas un propre ; mais aussi que son jeu précède ce qu'on appelle l'homme et s'étend hors de lui. L'homme ne s'appelle l'homme qu'en dessinant des limites excluant son autre du jeu de la supplémentarité : la pureté de la nature, de l'animalité, de la primitivité, de l'enfance, de la folie, de la divinité. L'approche de ces limites est à la fois redoutée comme une menace de mort et désirée comme accès à la vie sans différence.”<sup>283</sup> Ora, o jogo da complementaridade, precede o homem e o mundo em que ele vive.<sup>284</sup>

---

uma caixa de ferramentas”, afirma Deleuze, “nada tem a ver com o significante... É preciso que sirva, é preciso que funcione. E não para si mesma. Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela não vale nada ou que o momento ainda não chegou.” Foucault, M. & Deleuze, G., (1979) *Microfísica do poder* [em linha] in: Machado, R. (Org.), Rio de Janeiro, s.d.; s.p. [acedido em 04 outubro de 2011]. Disponível em: <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/microfisica.pdf>.

<sup>281</sup> *Id.*, *Língua de tradição e língua técnica*, *Op. Cit.*, p.39.

<sup>282</sup> *Id.*, *Mal d'archive – Une impression freudienne*, *Op. Cit.*

<sup>283</sup> Derrida, J., *De La Grammatologie*, Collection «Critique», Minuit, Paris, 1967, p. 347.

<sup>284</sup> Com esta noção Derrida colmata a lacuna do estruturalismo, que não consegue explicar a passagem de uma estrutura a outra ou a do tempo à história. Ao estabelecer a relação entre a estrutura e a sua estruturalidade, explica a diferenciação e a historicidade no cerne da própria estrutura, fora dos moldes da alternativa e da rutura. Deste modo, Derrida abdica da estrutura transcendental de Lévi-Strauss e dá ênfase à relação de «tensão» entre a *história* e o *jogo*, afirmando, neste seguimento, que todo o discurso finito está submetido a uma certa *bricolage*, seja ele de um engenheiro ou de um sábio, dissipando-se a distinção na

O que nos importa reter, para prosseguirmos nos intentos a que nos propusemos, é que o pensamento simbólico consiste num jogo de conversão de imagens sensíveis em símbolos inteligentes, pela obediência a regras empíricas que, desta forma, adquirem a força de um operador lógico, através do qual se sistematiza a relação entre a ordem sensível e a inteligível, garantindo, assim, a mediação entre a natureza e a cultura. Esta mediação é realizada por via de esquemas conceituais, apoiados no que Lévi-Strauss designa de “dialética das superestruturas”.<sup>285</sup> Daqui se conclui que o pensamento simbólico, no seu modo próprio de operar, cria interstícios, isto é, espaços novos para as relações humanas, insinuando novas possibilidades de intercâmbio, de forma integrada, mais ou menos harmoniosa e aberta, dentro de um sistema referencial.

Assim, evoluindo num universo de formas pré-existentes, desafetadas da sua carga simbólica, a arte atual, esta narrativa redigida à escala global, não se corporiza em objeto, mas sim num programa de utilização do *dado* visando a criação de interstícios. É a esta nova aceção de arte que Bourriaud<sup>286</sup> denomina de *comunismo formal*.<sup>287</sup> O termo “comunismo” sugere a ideia de que se afigura um novo ideal utópico - que instaura a igualdade entre os artistas, que somos todos nós - e um sistema computacional, atribuindo a ambos a capacidade e a possibilidade de uma relação igualitária na ordenação da própria

---

qual a distinção ganhava sentido. Derrida, J., *A escritura e a Diferença*, 2ª ed., trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Coleção Debates, J. Guinsburg (org.) ed. Perspetiva S.A., São Paulo – Brasil, 1995, p. 239.

<sup>285</sup> *Id.*, *La Pensée Sauvage*, *Op. Cit.*, p.174.

<sup>286</sup> Bourriaud, na qualidade de leitor atento da obra de Rancière, concorda parcialmente com a sua visão sobre o que deve ser a função da arte, distanciando-se, contudo, nos seguintes aspetos que transcrevemos com uso dos seus próprios termos: “we agree with him [Rancière] that the political effectiveness of art ‘does not reside in transmitting messages’, but ‘in the first place consists of dispositions of bodies, the partitioning of singular spaces and times that define ways of being together or apart, in front or at the centre of, within or without, nearby or far away’. However, it is in fact the approach to this formal problem that is shared by the artists who are discussed in my essay *Relational Aesthetics*, which Rancière misunderstands, seeing it ‘as arrangements of art that immediately present themselves as social relations’. We are apparently confronted here with an optical deformation that is quite common among contemporary philosophers, who do not recognize the concepts that art reveals through its visual reality because they make the wrong connection between the library from which they observe the world and the artists’ studios. So let’s put things straight: these repartitionings of time-space not only constitute the link between for example Pierre Huyghe and Rirkrit Tiravanija, which is after all clearly explained in the book, but in fact also delineate the atual locus where the relations between art and politics are redistributed. On the condition, however, in accordance with Rancière, that their areas of application are not confused with each other. At no time are the artistic positions analysed in ‘Relational Aesthetics’ described as social relations that are not mediated by forms, nor do any of them answer to this description, although social relations can constitute the living material for some of the practices in question.” Bourriaud, N., *Prekarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics* [em linha], [acedido em 25 outubro de 2012], Disponível na Internet: <http://classic.skor.nl/article-4416-nl.html?lang=en>

<sup>287</sup> *Op. Cit.*, p. 17

história. Ora, sobre esta possibilidade, Rancière versa o seguinte : “Il y a ensuite l’idée d’une hybridation des moyens de l’art propre à la réalité postmoderne de l’échange incessant des rôles et des identités, du réel et du virtuel, de l’organique et des prothèses mécaniques et informatiques. (...) Elle conduit souvent à une autre forme d’abrutissement, qui utilise le brouillage des frontières et la confusion des rôles pour accroître l’effet de la performance sans questionner ses principes.”<sup>288</sup>

### **O princípio da igualdade na Estética relacional**

Apesar de o autor em análise ter assumido uma posição clara face à possibilidade de emancipação intelectual em contexto cibernético, decidimos dar algum destaque ao pensamento de Bourriaud, não só pela pertinência das suas observações, mas sobretudo pelo debate que tem desenvolvido com Rancière sobre esta mesma temática. Nicolas Bourriaud, na obra *Relational Aesthetics*, propôs-se pensar sobre, tal como nos afirma, “the emergence of a new state of the form (or new ‘formations’, if we insist on the dynamic character of the elements in question, which actually include precisely ‘the disposition of bodies’ within their field of definition) and hardly ventures into the domain of ethics, which is considered as a kaleidoscopic backdrop reserved for the interpersonal dimension that connects the viewer to the work he encounters.”<sup>289</sup> Neste seguimento, Bourriaud afirma: “la “cosa” artística se plantea a veces como un “hecho” o un conjunto de hechos que se producen en el tiempo o el espacio, sin que su unidad -que hace de ella una forma, un mundo- sea replanteada.”<sup>290</sup> A questão do próximo e do longínquo já não é uma questão da cidade, nem a *trajectividade* é a essência do homem, como defendia Virilio<sup>291</sup>, mas sim o próprio movimento.

A utopia atual vive-se na subjetividade do quotidiano *precarious*<sup>292</sup>, no tempo real das experiências concretas e deliberadamente fragmentadas. Ainda que a vontade de

---

<sup>288</sup> *Id.*, *Le spectateur émancipé*, in *Le spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, p.77.

<sup>289</sup> *Id.*, *Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics*, *Op. Cit.*

<sup>290</sup> Bourriaud, N., *Estética Relacional*, 2ª Edição, trad. Cecilia Beceyro e Sergio Delgado, Adriana Hidalgo Ed., Buenos Aires, Argentina., 2008, p.21

<sup>291</sup> Paul Virilio desenvolveu seu trabalho sobre o trajeto entre o objeto e o sujeito, a que chamou de *trajectivo*. A cidade é o lugar da proximidade entre homens, da organização do contacto, em última instância, é a organização dos trajetos entre os grupos, entre os homens e entre estes e os objetos. Virilio, P., *Cibermundo: a política do pior*. Trad. Francisco Marques, Teorema, Lisboa, 2000.

<sup>292</sup> O termo *precarious* poderá significar o limite do sistema a partir do qual este, por mutações sucessivas, se reorganiza (neguentropia). Bourriaud descreve-o da seguinte forma: ‘that which only exists thanks to a reversible authorization.’ The precaria was the field cultivated for a set period of time, independently of the

manusear signos seja, fundamentalmente, de natureza estética, a ação preconizada é essencialmente ética. A obra de arte, na medida em que rejeita o dogmatismo e a teleologia, não pretendendo mais renovar nem os processos de trabalho, nem os seus modos de materialização, somente as relações entre o espaço e o tempo, apresenta-se como um interstício social, dentro do qual novas “possibilidades de vida” se revelam possíveis. A realização artística aparece-nos como um terreno rico em experimentações sociais, sobre o qual se configura a utopia da proximidade e da partilha. Em outras palavras, as de Bourriaud, “las obras ya no tienen como meta formar realidades<sup>293</sup> imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista.”<sup>294</sup> Segundo o mesmo autor, a arte relacional toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e o seu contexto social como um espaço simbólico. O recurso a formas historicizadas, que funcionam como operadores “quase-conceptuais”, não indicia uma procura de significado, pelo contrário, revela o puro uso das mesmas na invenção de itinerários possíveis por entre arquipélagos culturais. Este *modus operandi*, que Bourriaud designa por *técnica de sempleamento*<sup>295</sup>, de tomar posse das formas e criar percursos originais entre signos, possibilita ao homem habitá-las, pois elas não perdem a sua *duração*. Toda a obra de arte resulta de um enredo que o artista projeta sobre a cultura, enquadrando nele narrativas possíveis, através das quais o espectador, ao estabelecer conexões ou curto-circuitos entre formas díspares, poderá não só instalar-se nela, como reenviá-la a outros para que a narrativa se mantenha inconclusiva.

Da afirmação que a arte atual não tem a pretensão de renovar os processos de trabalho não se eduz que não o tenha feito. As fronteiras entre o profissional e o doméstico estão a ser progressivamente debilitadas pela transposição dos ritmos individuais para os profissionais. A noção de tempo livre já não aparece associada ao lazer, mas ao tempo que

---

laws that govern property. An object is said to be precarious if it has no definitive status and an uncertain future or final destiny: it is held in abeyance, waiting, surrounded by irresolution. It occupies a transitory territory.” *Id., Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics, Op. Cit.*

<sup>293</sup> Será necessário esclarecer a noção de realidade em Bourriaud. Como o próprio nos elucida, “By placing this word between quotation marks [‘reality’], I am referring to the Lacanian real, that focal point around which all the elements of the visible are organized, that hollow form that can only be apprehended through its anamorphoses or its shadows. On that basis: first, every ethical reflection on contemporary art is inextricably bound with its definition of reality.” *Id., Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics, Op. Cit.*

<sup>294</sup> *Id., Estética Relacional, 2ª Edição, Op. Cit., p.12*

<sup>295</sup> *Id., Pós-produção – Como a arte reprograma o mundo contemporâneo, Op. Cit., p.12.*



o colaborador, para se coadunar com o perfil de empreendedor, deve fazer aquilo que não lhe foi pedido. O domínio laboral colonizou a vida familiar através do computador pessoal, sob a égide do profissional flexível e sempre disponível. Na publicidade, no intento de libertar as formas das marcas, associa-se frequentemente o estatuto profissional à *imagem-de-si*. Os *hackers* aparecem, neste contexto, como expressão de resistência ou de emancipação individual face aos poderes instituídos pelas multinacionais ou pelos circuitos paralelos. Alguns DJ's - à semelhança da lógica das multinacionais, que apresentam segmentos de produtos diferentes, cada um com a sua identidade, como se fossem empresas distintas - possuem vários nomes de autor em que cada um designa um modo de produção ou de aparecimento, isto é, *uma nova ficção*.

Estas novas *ficções* em torno das quais se edificam sensibilidades que se partilham, pelo modo como reorientam a posição e o movimento dos corpos assim como as funções das palavras, assumem uma nova coreografia de vida, que Bourriaud denomina de *forma-mercado*.<sup>296</sup> Barbara Szaniecki assevera que o que prevalece nesta estética sensível não é a *performance*, mas as *multiformances*, entendendo esta noção como a articulação de singularidades na esfera pública do comum, enquanto expressão de uma heterogeneidade com capacidade de se aglomerar. “A consistência rizomática desses eventos”, afirma a autora, “não constitui uma forma, mas uma multiplicidade, com certa capacidade de se “manter junto”, e uma visibilidade que venho chamando de *multiformance* para fugir de toda análise dentro de um campo exclusivo: campo da política ou campo das artes com suas segmentações – arte contemporânea, arte popular, design, comunicação etc. Esses eventos, não há representação ou totalização em uma figura.”<sup>297</sup> O desejo de hibridação<sup>298</sup>, modo atual de realização do impulso de ligação (Eros), tal como o apresenta Bragança de

---

<sup>296</sup> Segundo Bourriaud, a estética imperante a partir dos anos noventa é a do aglomerado caótico, borbulhante e sempre em renovação, onde os objetos não têm autoria individual, isto é, são formados por múltiplas contribuições pessoais. Deste modo, podem estar associadas várias ideias de uso a um só objeto. *Op. Cit.*, p.27.

<sup>297</sup> Szaniecki, B., *Expressões do monstruoso precariado urbano: forma M, multiformances, informe* - [em linha] ed. Universidade Nômade – Rio, Lugar Comum Nº25-26, pp.223-236 [acedido em 27 novembro de 2011]. Disponível na Internet: <http://www.universidadenomade.org.br/userfiles/file/Lugar%20Comum/25-26/15%20expressoes%20do%20monstruoso%20precariado%20urbano.pdf>

<sup>298</sup> “O híbrido” afirma Bragança de Miranda, “é, antes de mais, o efeito de uma «confusão» de fronteiras e de linhas, que se sustentam do extremar da categoria de corpo. A utopia o «corpo político», da comunidade perfeita, é suportada pelo «corpo utópico» contemporâneo.” Bragança de Miranda, J. A., *Corpo e Imagem*, 1ª Edição, Nova Veja, Lisboa, 2008, p.144.

Miranda,<sup>299</sup> culmina numa multidão orgânica, ainda que caótica, com expressão na visibilidade nos cenários de *feiras* (tradicionais, de usados, de profissionais, etc.), bazares, mercados, etc., onde as próprias pessoas adquirem o valor de exposição. O situacionismo, tal como defende Bourriaud, “repite la unidad de tiempo, de lugar y de acción, en un teatro que no implica necesariamente una relación con el Otro. Pero la práctica artística está siempre en relación con el otro, al mismo tiempo que constituye una relación con el mundo. La situación construida no corresponde necesariamente a un mundo relacional, que se elabora a partir de una figura de intercambio.”<sup>300</sup> O uso situacionista da arte passa pela sua depreciação, o que não significa a negação do valor da arte, mas sim a afirmação da capacidade em desvalorizá-la pelo uso. “Os situacionistas pregam a prática de *deriva*, técnica de percorrer vários ambientes urbanos como se fossem estúdios cinematográficos.”<sup>301</sup>

O modelo cinematográfico, enquanto esquema de ação, sofreu uma mutação com a introdução do vídeo doméstico, promovendo o aparecimento de uma nova *forma-exposição*, em que cada espectador, mais do que ser percebido, apercebe-se da sua própria visibilidade. A câmara de vídeo converteu-se num instrumento de interpelação dos indivíduos. Deste facto resulta o entendimento da arte não como uma ação passada, mas antes como um *facto por vir*, uma proposta de ação. A realidade é aquela que se quer partilhar, que se apresenta como uma duração material em que a ação *por vir* fixada na imagem, numa qualquer ocorrência de exposição, é atualizada e reanimada por quem a receciona. A exposição constitui-se, assim, num *interstício* por via do qual se insinuam novas construções formais de espaço-tempo, que podem ser entendidas como prenúncio de relações alienantes, na falta de um projeto individual emancipador. A obra que configura o “mundo relacional” atualiza o situacionismo, reconciliando-o com o mundo da arte. Toda a representação não é mais do que uma imagem de um determinado momento do real. No seguimento deste facto, Bourriaud conclui que “*la exposición se ha convertido en la unidad de base a partir de la cual sería posible pensar las relaciones entre el arte y la ideología inducida por las técnicas, en detrimento de la obra individual.*”<sup>302</sup>

---

<sup>299</sup> Bragança de Miranda, J. A., *A analítica da atualidade*, 1ª Edição, Veja Universidade, Lisboa, 1994, pp.134-138.

<sup>300</sup> *Id.*, *Estética Relacional*, *Op. Cit.*, p.106.

<sup>301</sup> *Id.*, *Pós-produção – Como a arte reprograma o mundo contemporâneo* *Op. Cit.*, p.37.

<sup>302</sup> *Id.*, *Estética Relacional*, *Op. Cit.*, p.88.

O universo maquinário de informação, que forma o registro a-semiológico, a-linguístico da subjetividade contemporânea, funciona independentemente da produção de significados. Tal como nos esclarece Bourriaud, “el proceso de singularización/individuación consiste precisamente en integrar esos significantes en “territorios existenciales” personales, como herramientas que sirvan para inventar nuevas relaciones “con el cuerpo, el fantasma, el tiempo que pasa, los ‘misterios’ de la vida y de la muerte”, y que sirvan también para resistir a la uniformación de los pensamientos y de los comportamientos.”<sup>303</sup> A aparente renúncia à emancipação intelectual, tal como a explicita Rancière, pode ser ilusória.

A obra resultante destas interações materializa territórios existenciais, em que a imagem assume o papel de vetor de subjetivação, apta para desterritorializar a nossa percepção.<sup>304</sup> A imagem do corpo, na sua relação com as outras imagens, forma uma nova imagem de mundo que funciona, segundo Bourriaud, como um “operador de bifurcaciones en la subjetividad”<sup>305</sup>, pela experimentação estética não discursiva. Este novo objeto estético assume o estatuto de um “enunciador parcial” que, na sua autonomia, captura e dissemina novos campos de referência por criação de segmentos semióticos. A produção artística atual, no seguimento das práticas artísticas do século XX, de colagem e sobreposição de formas expressivas, processa-se por extração de imagens e de informações, reconversão das formas sociais e históricas, invenção de identidades coletivas. Seguindo esta linha de pensamento, a modernidade atualiza-se pela prática de *bricolage* cultural, a partir da qual o quotidiano e a organização do tempo são reinventados e reciclados. Este *modus operandi* introduz a arte num *continuum* de existência, extraíndo-a da esfera excecional da vida que, desde Kant, gozava de uma certa autonomia. Os seus produtos não são mais representações de um ordenamento conceptual, mas simples superfícies, volumes, dispositivos que se instalaram no quotidiano como estratégias

---

<sup>303</sup> *Op. Cit.*, p.115.

<sup>304</sup> Bourriaud, ao defender que o movimento da história se processa por uniões inéditas, dinâmicas e ondulatórias, em que a energia organiza a matéria, substitui a estrutura de Lévi-Strauss, caracterizada pelos seus movimentos lentos, aproximando-se mais da linha de pensamento já traçada por Deleuze e Guattari. Nesta ótica o inconsciente estético, marcado por fluxos que se intercetam na procura de um corpo que presentifique a verdade, está convertido no inconsciente maquinário de Deleuze e Guattari, o que nos permitirá associar à subjetividade uma ordem caótica definida por um conjunto de relações que se estabelecem entre o indivíduo e os vetores de subjetivação individuais ou coletivos, humanos ou inumanos. A essência da subjetividade não se encontra no sujeito, mas em “regimes semióticos e a-significantes” movidos pelo desejo.

<sup>305</sup> *Id.*, *Estética Relacional*, *Op. Cit.*, p.125.

existenciais. E é nesta potência, pura possibilidade, dimensão que se opõe ao real, que a arte se configura.

Atualmente, entre gestos triviais e vitais, o homem, pela articulação do espaço cibernético com o espaço histórico promovido pela *interfacialização* do mundo, descobre novas possibilidades de agenciamento, a fim de procurar uma *outra* forma de existência. O *designer*, pela prática de *bricolage*, cria novas temporalidades no seu modo de resistir à impossibilidade de nomear. O corpo não perece à morte da linguagem, este encarna o seu adensamento na opacidade dos fonemas e nos gestos de criação. O gesto e a voz criam o *interdito*, emitem a palavra sem "verdades", uma presença sem posse. O corpo das palavras é hoje *arquipresenças*<sup>306</sup>, ruínas de acontecimentos passados que recortam o tempo e fabricam cenários suscetíveis de reorganizar os modos de existência. A cultura do uso implica uma profunda transformação, não só no estatuto da obra de arte, como, e por ressonância, na própria sociedade. O consumidor é agora um agente ativo, um centro em torno do qual se distribui um enredo possível com uso de um conjunto de signos que dispõem de uma certa autonomia, gerando, assim, comportamentos através das possíveis reutilizações e recombinações. Ao consumir e produzir, ao estabelecer equivalências, ao manipular formas, com o correto uso da sua profundidade histórica, o homem experimenta, não só a estética sensível que produz, como, ao criá-la, o poder de a desvirtualizar. A pós-produção gera um potencial narrativo ao sobrepor o tempo real às imagens, segundo um guia esquemático da experiência vivida. A produção das imagens que faltam para que a composição se integre em absoluto ao fundo ideológico a que foi relacionada, segundo defende Bourriaud, é uma ação política sem qualquer fim à vista. "Ao contrário do que se costuma pensar, " declara o mesmo, "não estamos saturados de imagens; estamos submetidos à escassez de certas imagens, que têm de ser produzidas contra a censura, Preencher os espaços em branco que pontuam a imagem oficial da comunidade."<sup>307</sup> Em convergência com a percepção daquele autor, acreditamos que as condições para a formação de uma nova cosmovisão estão asseguradas, bastando para tal

---

<sup>306</sup> O termo "arquipresença" é aqui utilizado como designando a presença de um ser qualquer, cuja identidade não importa, à semelhança do termo rancièriano "arquiparecença", e que não tem qualquer rosto. É a pura presença de uma consciência anónima.

<sup>307</sup> *Id., Pós-produção – Como a arte reprograma o mundo contemporâneo, Op. Cit., p.59.*

que se encontrem mecanismos de compensação, a aplicar na esfera individual, para a aparente desintegração do sentido.

### **O trabalho poético de tradução como solução pedagógica**

A proposta rancièriana de prática educativa parte da ideia que Kant apresenta na Crítica da faculdade de Julgar, de que a experiência estética implica uma certa desconexão das condições habituais da experiência sensível<sup>308</sup>. Neste seguimento, Rancière extrai a educação do espaço consagrado pela distância entre o conhecimento do mestre e a ignorância do discípulo, o que implica o predomínio do pensamento concetual, transferindo-a para o espaço existente entre aquilo que cada um sabe e aquilo que desconhece. Desta forma, desvincula a relação educativa do contexto institucional, sem implicar a sua anulação, remetendo-a para o contexto de enquadramento teórico, sob o predomínio do pensamento metafórico. Para melhor entendermos esta proposta, comecemos por aclarar o significado de emancipação intelectual.

Rancière entende por emancipação intelectual a capacidade de traduzir signos por outros signos e de, por comparações e figuras, comunicar as aventuras intelectuais e compreender o que uma outra inteligência comunica. Segundo o mesmo, “ce travail poétique de traduction est au cœur de tout apprentissage. Il est au cœur de la pratique émancipatrice du maître ignorant.”<sup>309</sup> Mas, para que essa possibilidade seja consagrada, é necessário que cada elemento tome posse do seu destino, ideia que podemos ver plasmada nos seguintes termos: “pour la puissance du regard et de la parole, la puissance du suspens qu’ils instaurent.”<sup>310</sup> Emancipação, noção oposta à instrução, é, então, a possibilidade de toda e qualquer pessoa ou comunidade se subtrair ao efeito modelador do olhar para a ilusão e a passividade. A improvisação, exercício essencial para o homem, é o caminho fundamental para a emancipação que, por esta via, transforma a sociedade. Como nos afirma o mesmo autor, “a poetics of politics (...) consists in reframing the relation between words and things”<sup>311</sup>. Esta depende necessariamente da coordenação de duas faculdades - a inteligência e a vontade – usualmente dissociadas na prática educativa imperante. Depende, de igual forma, da dissolução da relação hierárquica do mestre que

---

<sup>308</sup> *Id.*, *Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge*, *Op. Cit.*, pp.1–12.

<sup>309</sup> *Id.*, *Le maître ignorant ; Cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle*, *Op. Cit.*, p.16.

<sup>310</sup> *Op. Cit.*, p.88.

<sup>311</sup> *Id.*, *Aesthetics against Incarnation: An Interview by Anne Marie Oliver*, *Op. Cit.*, p.174.

ensina e do aluno que aprende, assim como da metodologia associada, através da qual se suprime a distância entre a ignorância e o conhecimento. O método da igualdade é, sobretudo, o método da vontade. Sobre este Rancière versa o seguinte : “on appellera émancipation la différence connue et maintenue des deux rapports, l’acte d’une intelligence qui n’obéit qu’à elle-même, alors même que la volonté obéit à une autre volonté.”<sup>312</sup> Emancipar o aluno implica forçá-lo a usar a sua própria inteligência. O mestre, que deve sempre acreditar na potencialidade do seu discípulo, tem como missão obrigar este último a atualizar a sua capacidade, inaugurando, assim, um círculo de potência homólogo ao círculo de impotência que liga o aluno ao explicador no paradigma convencional.

Será necessário considerar que, no contexto atual, a inteligência encontra-se disseminada pelos sistemas operativos, cabendo ao homem, convertido em *designer bricoleur*, articular e organizar signos, de forma a atribuir sentido à sua própria existência, o que nos aproxima mais do pensamento mítico do que do categorial, na aceção de Lévi-Strauss. O desafio atual da educação é encontrar totalidades, centros, aos quais se podem associar todas as novas aquisições, círculos no interior dos quais se revelará possível, não só a compreensão por parte do aluno das novas aquisições conceptuais, como, em simultâneo, se contribui para a fundação de novos ideais sociais, com a correta integração do património histórico nos novos contextos emergentes. “The book is a whole” esclarece Rancière, “this means first that it is there, at hand, for the student as well as the master. There is nothing that escapes the student, nothing left up the sleeve of the master. And this also conveys another idea of totalization. (...) It is a free totalization, an aleatory totalization; neither the student nor the master knows all of what can be learnt from the process and in how many ways. There is an infinity of ways that can be tried, an infinity of possible connections.”<sup>313</sup> Caberá a cada aluno conceder sentido ao que analisa, comparar incessantemente com o que já conhece e responder a três questões essenciais: o que vê? o que pensa sobre isso? o que pode fazer com isso?<sup>314</sup>

Toda a potência da língua está tanto no todo de um livro, como num comentário postado no facebook. Todo o conhecimento de si como inteligência está no domínio de um

---

<sup>312</sup> *Id.*, *Le maître ignorant ; Cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle*, *Op. Cit.*, p.26.

<sup>313</sup> *Id.*, *Aesthetics against Incarnation: An Interview by Anne Marie Oliver*, *Op. Cit.*, p.190.

<sup>314</sup> *Id.*, *Le maître ignorant ; Cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle*, *Op. Cit.*, p.36.

livro, de um capítulo, de uma frase, de uma palavra. Dizer que tudo está em tudo parece indicar a tautologia como uma potencialidade educativa. Mas, em bom rigor, o que se afirma é a potência das inteligências individuais, a que faz os signos e os raciocínios, que está presente em toda a manifestação humana. A tautologia da potência consagra a desigualdade criadora - que deve respeitar as singularidades em cada manifestação das inteligências patente em cada obra humana - sem anular a consagração da igualdade das capacidades em interpretar toda e qualquer obra humana. “So, “everything is in everything” is not a proposition about reality,” esclarece-nos Rancière, “It is not a statement of general synonymy. It is just the idea that there is no preprogrammed order for learning, the idea that you can start from every point.”<sup>315</sup> Contudo, as frases tendem naturalmente a deslizar sub-repticiamente do pensamento para a matéria, as intensidades para a língua comum, modo segundo o qual se processará, dependendo das inteligências individuais, a reconversão do ideal fundador que se cristalizou no senso comum. O livro, ou o objeto, constitui um ponto comum entre duas inteligências que através dele se comunicam. Este é a ponte e a passagem entre essas inteligências com vontade de se entrelaçarem, via pela qual as distâncias consagradas entre as singularidades das inteligências individuais<sup>316</sup> são anuladas. A verificação do sentido deve ser constante, na materialidade de cada palavra, na trajetória de cada signo, sob orientação do pedagogo. Desta forma, impregna-se ou esvazia-se cada palavra, de acordo com a vontade, que contrai ou relaxa a ação da inteligência de intensidade significativa. A significação é obra de uma vontade. Esse é o segredo dos designados génios que incessantemente dobram o corpo aos hábitos necessários, para ordenar à inteligência novas ideias, novas maneiras de exprimi-las, para refazer intencionalmente o que o acaso produziu e transformar circunstâncias infelizes em boas ocasiões de sucesso.

Ao interpretar obras de outros homens, ocorre a conversão de todo o saber fazer num querer dizer, instaurando-se, simultaneamente, uma comunidade de iguais, em que cada indivíduo se reconhece como um intérprete razoável de um querer dizer. O objetivo

---

<sup>315</sup> *Id.*, *Aesthetics against Incarnation: An Interview by Anne Marie Oliver*, *Op. Cit.*, p.189.

<sup>316</sup> Revela-se bastante pertinente considerar o modo como a atual identidade individual é descrita por Michel Maffesoli, como eclética, difusa, frágil, uma identidade que não é mais a base e fundamento único e sólido de vida individual e social como o foi durante a modernidade. Esta diluição progressiva da identidade individual, que resulta da desintegração dos corpos utópicos, reenvia o homem para um cenário político tribal. Maffesoli, M., *A transfiguração do político, a tribalização do mundo*, 3ª ed., Sulina, Porto Alegre, 2005, pp. 178-187.

primordial deste método, já proposto no século XIX com a denominação de Ensino Universal, é dotar todos os seres humanos de capacidade de comunicar e interpretar sentimentos, considerando que, pela interpretação, se experimenta as sensações que se comunicam. Por esta via, exercita-se a competência de comoção, que não é mais do que uma virtualidade que deve ser verificada na capacidade de cada um se subtrair ao efeito formador, onde a improvisação desempenha o papel primordial de colmatar a irredutibilidade da linguagem, isto é, a incapacidade da língua de traduzir plenamente o sentimento de quem se expressa e o sentido que se pretende expressar.

Sempre que um sentimento atinge determinada magnitude, na impossibilidade de ser traduzido em palavras, será necessário complementá-las com gestos e expressões, isto é, as unidades de significação terão de ser potencializadas com unidades de sentimentos. Para tal, como esclarece Rancière, “Il faut apprendre auprès de ceux qui ont travaillé sur cet écart entre le sentiment et l’expression, entre le langage muet de l’émotion et l’arbitraire de la langue, auprès de ceux qui ont tenté de faire entendre le dialogue muet de l’âme avec elle-même, qui ont engagé tout le crédit de leur parole dans le pari de la similitude des esprits.”<sup>317</sup>

Para melhor apreendermos o que Rancière quer comunicar, será necessário remeter o seu pensamento à arquitetura kantiana, sob a qual está alicerçado. Em Kant, o que define o conhecimento é reapresentação, isto é, a síntese do que se apresenta. A constituição conceptual humana comporta uma faculdade recetiva (sensibilidade) e três faculdades ativas (imaginação, entendimento e razão). Estas últimas entram em relação com os dados sensitivos por interesse especulativo. O entendimento legisla e julga, a imaginação sintetiza e esquematiza, enquanto a razão raciocina e simboliza, promovendo o máximo de unidade sistemática ao conhecimento. Comunicar implica transmitir de um espírito a um outro toda a carga ideativa e intensiva com que o emissor impregnou a palavra. Em sùmula, educar significa, então, viajar por entre os interstícios de um sensível partilhado, o que significa percorrer os hiatos de sentidos criados e sensações geradoras de uma comunidade sensível. O sensível partilhado, próximo do que se entende por senso comum, resulta do acordo entre as faculdades, que não pode ser entendido como um dado psicológico, mas como condição subjetiva (universal) do conhecimento e da sua

---

<sup>317</sup> *Id., Le maître ignorant ; Cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle, Op. Cit., p.116.*



comunicabilidade. “Nesta aceção”, afirma Deleuze, “Kant nunca renunciará ao princípio subjetivo de um senso comum, ou seja, à ideia de uma boa natureza das faculdades, de uma natureza sã e reta que lhes permite conciliarem-se umas com as outras e formar proporções harmoniosas.”<sup>318</sup> Não nos esqueçamos que o vetor axial do pensamento Kantiano é de que uma ideia da razão se revela ao mesmo tempo que a imaginação se mostra impotente para formar os dados, como nos esclarece Lyotard.<sup>319</sup>

A partilha do sensível é a dimensão a partir da qual o inteligível se apresenta, não mais o inteligível como o entendimento recortando os objetos, mas como parte do sentido comum construído por uma comunidade. A inteligência é, neste seguimento, atenção e procura, realização do interesse especulativo, antes de ser combinação de ideias. A vontade é a potência de se mover, de agir segundo movimento próprio, antes de ser uma faculdade de operar escolhas. Com a afirmação, “o homem é uma vontade servida por uma inteligência”, Rancière confirma a inversão dos termos do princípio cartesiano: “eu penso porque existo”.

A vontade é o poder racional a ser libertado das querelas dos ideístas e dos coisistas. Da mesma forma que o homem estende um braço para alcançar o objeto que deseja, a imaginação propõe uma síntese sempre que a vontade ordene aos sentidos que forneçam sensações e à inteligência que forneça ideias. A mão, os sentimentos e a inteligência são escravos da vontade e, cada um deles, das suas obrigações. Ao contrário do que afirmava Descartes, não é a vontade que conduz o entendimento para o erro, mas sim a falta dela. “Le péché originel de l’esprit”, afirma Rancière, “ce n’est pas la précipitation, c’est la distraction, c’est l’absence.”<sup>320</sup> Por vontade compreendemos essa volta sobre si do ser racional que se conhece como capaz de agir e de criar. A vontade virtuosa - guiada pela ligação que mantém, ainda que distante, com a verdade e pela sua vontade de falar a seu semelhante - controla o que lhe é exterior pela força da atenção, enquanto a vontade distraída, visando a subserviência dos restantes espíritos, tenta agregá-los pela via da retórica.

Nesta dinâmica estética participa a recusa do ideal de verdade, suplantado pelo princípio de veracidade que, segundo Rancière, está no coração da experiência de

---

<sup>318</sup> Deleuze, G., *Filosofia crítica de Kant*, trad. de Germiniano Franco, Edições 70, Lisboa, 2000, p.29

<sup>319</sup> *Id.*, *O Inumano: Considerações sobre o Tempo*, *Op. Cit.*, p.140.

<sup>320</sup> *Id.*, *Le spectateur émancipé*, in *Le spectateur émancipé*, *Op. Cit.*, p.94.

emancipação. Tal implica abdicar, mais do que do sentido teleológico ou progressista da história, de uma ordem explicativa de todas as coisas, uma vez que todo o discurso verdadeiro é, por natureza, uma ficção instituída por um jogo de linguagem. Como prova de tal facto, Rancière denuncia os paradoxos e as ambiguidades em que o processo histórico incorre, demonstrando a inexistência ou inacessibilidade da palavra originária.<sup>321</sup> Ela não é a chave de nenhuma ciência, senão a relação privilegiada de cada um com a verdade — aquela que o coloca no seu caminho, na sua órbita enquanto pesquisador. É o fundamento moral do poder do conhecimento. Cada um de nós descreve, em tomo da verdade, a sua parábola, sendo que não há duas órbitas semelhantes. A coincidência de órbitas é o que Rancière denomina de embrutecimento. Ninguém consegue estabelecer uma relação com a verdade, antes de circunscrever a sua órbita própria. Da irreducibilidade da verdade à palavra se eduz a do pensamento à fala. Por tal, Rancière afirma, “pour tout être raisonnable, reste donc ce mouvement de la parole qui est à la fois distance connue et soutenue à la vérité et conscience d’humanité, désireuse de communiquer avec les autres et de vérifier avec elles sa similitude.”<sup>322</sup> O homem está condenado a sentir e a calar ou, quando opta por falar, enredar-se num perpétuo ciclo de improvisação, numa tentativa estéril de transpor o abismo entre o que disse e o que quis dizer. Contudo, encontramos nesta mesma condição a possibilidade de criação e de reinterpretação do já criado, o que significará a sua recriação.

A verdade escapa-nos sempre, ela é una e necessária, mas as línguas são arbitrárias. O homem não pensa porque fala — isso seria, precisamente, submeter o pensamento à ordem material existente — pensa porque existe. As leis da língua nada têm a ver com a razão e as leis das cidades têm tudo a ver com a desrazão. A virtude poética, exercício virtuoso da nossa inteligência, é a improvisação. A linguagem poética, a que se reconhece como tal, não contradiz a razão, só não exerce sobre ela um controle no ato da fala, e abdica das trajetórias que desembocam na verdade. O homem tem o poder ou a potencialidade de instigar a falar a verdade muda, mas, no momento em que resiste a este impulso, perde a capacidade de ouvir o que através dele fala. Na impossibilidade de traduzir a verdade em palavras, o homem narra as aventuras do seu espírito como um poeta, no intento de partilhar com os outros seres os sentimentos que o percorrem. Esta

---

<sup>321</sup> *Op. Cit.*, p.64.

<sup>322</sup> *Id.*, *Le maître ignorant ; Cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle*, *Op. Cit.*, p.109.

partilha constitui o ato de comunicação, pelo qual o homem se converte em artesão de sentido, que forma com sons, tons e gestos, esculturas na mente do ser que o escuta. A convenção e a disciplina têm como objetivo o silêncio do outro, a ausência de réplica, a queda dos espíritos na agregação material do consentimento.

Assim, em oposição ao professor explicador - cujo exercício se regula pelo princípio da desigualdade - a atividade do professor que se propõe - cujo princípio regulador é o da igualdade - é a de promover o pensamento sobre o espólio concetual da humanidade, assim como a partilha dos sentimentos que impeliram cada um dos seus interlocutores históricos à comunicação. O que é exterior à sua razão – matéria e signos de linguagem – constitui o substrato, mais do que o próprio pensamento, do sentido existencial. O homem emancipa-se pela desarticulação, pelo desmembramento do sentido comum, fraturando-o, garantindo assim a dialética emancipadora da própria natureza. Não nos podemos esquecer que o senso comum é constituído por harmonias, imagens cristalizadas no tempo, que o poeta deverá estilhaçar, libertando assim o seu *quantum* criador. A renovação não se processa pela rutura, mas antes pela sobreposição, colagem, retificação, *bricolage*. Sempre que o homem questiona os princípios regedores da sua cultura, iniciando movimentos reconfiguradores, como são exemplo o impressionismo ou cubismo, a prática do *bricolage* é transposta para outros terrenos, no exemplo atual, o dos fins contemplativos para o dos fins existenciais.

## CONCLUSÃO

O objetivo de dar início a um novo movimento interpretativo da conceção *onto-fenomenológica* do *homem cibernético* - que tem atualmente como cerne teórico a conceção clássica de ser humano, visando a edificação de uma relação mais harmoniosa entre a *tekhnê* e a *epistêmê* - não foi plenamente alcançado, tendo como principais obstáculos a impossibilidade de contemplarmos todas as abordagens possíveis e de nos distanciarmos da nossa própria condição atual.

Por conseguinte, procuramos refletir sobre a atual condição, desviando o foco da análise da relação do homem com a tecnologia, incidindo-o no modo específico de edificação das subjetividades políticas resultantes da relação originária do homem com o *corpus literário*, da qual resultam novas *formes d'inscription du sens de la communauté*.

Esta abordagem deriva da crença de que o espaço cibernético é somente a face visível de uma mutação bem mais profunda, marcada por progressivos afastamentos do homem do mito originário, de cariz religioso, assumindo atualmente expressões bastante radicais. Os cenários entrópicos da política da estética, tal como aqui foram apresentados, que associam a uma certa nostalgia do paraíso perdido e da presença encarnada a descrença nas utopias estéticas que espalharam o totalitarismo ou a mercantilização, explicam a atual crise ideológica. O grande desafio da modernidade é evitar cenários extremos e, eventualmente, as aporias e entropias associadas.

A vida da arte no regime estético consiste precisamente nessa tensão entre distintos cenários, que coloca em jogo a autonomia com a heteronomia, possibilitando diálogos entre a arte e a não-arte. No atual palco social, o espectador é, assim, tomado num processo contínuo de *devir-outro*, a quem é entregue um material antropológico incomensurável, perante o qual opera, segundo uma dialética artesanal de subjetivação. O espectador entra em palco no grande teatro da vida num processo de desacordo íntimo, de discórdia, pressentida apenas pelo dissentimento, que o questiona e o interpela para se tornar o sujeito das suas ações no exercício da sua liberdade. O que é posto em comum, base política de subjetivação, é assegurado por uma certa cumplicidade *entre-nós*, tecida com base no desacordo de um “*entre-outro*” ou de um “*entre-muitos*”. Este sentido comum garante a sua performatividade pelo modo como nos afeta, sobretudo pela perplexidade, pelo assombro, tensão que impele o homem a iniciar uma demanda, uma procura radical de existir, vivida através da experiência partilhada da impossibilidade de um novo comunismo redentor.

Podemos, obviamente, analisar a criação de mundos imaginários como um fenómeno religioso. Este impulso criador, emanado a partir da imaginação social, pode não se constituir em arte. Não relegando a importância dos avanços tecnológicos e a sua capacidade de criar mutações no tecido social, não defendemos a ideia de que as pessoas serão inteiramente absorvidas pelo mundo imaginário da realidade cibernética. Não obstante, é evidente que a produtividade tecnológica, como a entendeu Benjamin, traz uma nova espiritualidade<sup>323</sup>. Não foram, contudo, as máquinas cibernéticas que a despoletaram. O seu aparecimento coincide com o aparecimento da literatura romanesca

---

<sup>323</sup> Benjamin, W., *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, in *Sobre a arte, técnica, linguagem e política*, trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Antropos, Relógio D'Água, Lisboa, 1992.

assumida e, posteriormente, da fotografia, aumentando proporcionalmente com o avanço da técnica de reprodução e ampliação da realidade, como é o caso do cinema, do vídeo e de todo e qualquer outro dispositivo tecnológico que promova a sensação de realidade ampliada. O problema do homem não radica na sua potencialidade de criar mundos imaginários, mas sim na opção de viver estritamente na esfera do puro agir ou na esfera do puro imaginário, sob pena de, em qualquer uma dessas opções, pagar com a própria carne. Sobre este tema Lyotard versa o seguinte: “o si é pouco, mas ele não está isolado, ele está inserido numa textura de relações mais complexas e mais móvel que nunca. Ele está sempre, jovem ou velho, homem ou mulher, rico ou pobre, situado em «nós» de circuitos de comunicação, nem que sejam ínfimos.”<sup>324</sup>

Neste especial contexto, com deslocções constantes nos enquadramentos ideológicos, são enormes e preocupantes os desafios que se colocam à prática educativa, não sendo sustentável, por muito mais tempo, a prática atual cuja origem remonta, essencialmente, ao nascimento da ciência moderna, entendida como um processo de revelação progressivo de um núcleo de conhecimentos que se instituíram como verdadeiros. Do afastamento do homem da palavra divina e da queda das metanarrativas fundadas na modernidade, restam somente as ligações dos homens aos corpos utópicos desencarnados, que não são mais do que vestígios, ecos, ruínas, símbolos de uma realidade idealizada, que constituem a matéria-prima do cibernauta. Ainda que a vontade de manusear signos seja, essencialmente, de natureza estética, a ação preconizada é essencialmente ética. A missão crucial do sistema educativo, no cenário atual, é promover a consagração das individualidades emancipadas, o que implicará um certo esforço para contrariar a fragmentação perpetuada propositadamente pelos sistemas políticos atuais e acentuada pelas práticas cibernéticas.

Perante o atual cenário em que os signos revestiram o mundo, ao interagir com eles, tornamo-nos criadores de uma nova natureza, produzida por nós e que reage sobre nós. O homem está convertido a um ponto intersticial, caracterizado por uma certa espessura, onde são inscritas mensagens que tatuam na pele os seus traços sintagmáticos. O corpo não perece à morte da linguagem, este encarna o seu adensamento na opacidade dos fonemas e nos gestos de criação. As palavras, *arquipresenças* de acontecimentos passados,

---

<sup>324</sup> Lyotard, J., *A condição Pós-moderna*, 3ª ed., trad. rev. José Bragança de Miranda, Edições Gradiva, Lisboa, 2003, p. 41

enquanto voz de uma consciência, fraturam a *textualidade* do sentido impresso numa grande narrativa, cuja origem o homem já esqueceu. Neste contexto, a inteligência não pode ser entendida como a *faculdade de compreensão*, mas sim *potência de se fazer compreender*, o que deve ser submetido à verificação do *outro*. Somente o igual compreende o igual e somente numa comunidade de iguais esta verificação é possível. *Igualdade e inteligência* são sinónimos, assim como *razão e vontade*. O mesmo será afirmar que a emancipação se instaura numa dialética entre *o interior*, participando não só a faculdade da razão como a da vontade, e tudo aquilo que se apresenta do seu *exterior*, independentemente do modo ou sob que forma se cristalizou ou da via pela qual se transmite. Resta-nos reiterar o apelo de Michael Heim para a necessidade de reeducar os desejos e interesses do ser humano, a fim de o guiar do *Eros* ao *Logos*.<sup>325</sup>

---

<sup>325</sup> Michael Heim comporta uma visão particular do ciberespaço, defendendo que a intensidade das ligações neste deriva da via ontológica que vem de Platão. Heim afirma, “our affair with information machines announces a symbiotic relationship and ultimately a mental marriage to technology. (...) The world rendered as pure information not only fascinates our eyes and minds, but also captures our hearts. We feel augmented and empowered. Our hearts beat in the machines. This is Eros”. (Heim, M., *The Metaphysics of Virtual Reality*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1993, p. 85) Nesta linha de pensamento Maria Geada coloca a problemática segundo estes termos, “existe uma continuidade ontológica entre o desejo de conhecimento platónico de formas ideais, e a rede de ligações no ciberespaço. Em ambos o conhecimento começa por se apoiar na corporalidade para depois renunciar a ela, em ambos ‘Eros’ inspira os humanos a ultrapassarem as solicitações da carne e a fixaram-se no que atrai a mente. A ligação ao ciberespaço dependendo inicialmente do espaço físico do corpo para se efetuar, destrói-o em seguida ao transformá-lo em informação. O ‘Eros’ guia-nos para o ‘Logos’.” Geada, M. T., *Corpos ligados: mobilização e neutralização do desejo*, in A cultura das Redes, Conferência Internacional sobre a cultura das Redes, [Em Linha] Departamento de Ciências da Comunicação da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001, p.7 [Acedido em 19 de agosto de 2009]. Disponível na Internet: <http://www.bocc.uff.br/pag/geada-maria-teresa-corpos-ligados.pdf>.

## BIBLIOGRAFIA

### Obras e Dicionários

Dicionário de Filosofia de Educação (2006), Universidade do Porto, Faculdade de Letras. Departamento de Filosofia, Coordenação: Carvalho, A. D.; Comissão Científica: Carvalho, A. D. [et.al.], Porto Editora, Porto

Agamben, G.,

- (2001) *Infância e História – Destrução da experiência e origem da História*, trad. Henrique Burigo, 1ª ed. aumentada, Ed. EFMG; Belo Horizonte, 2008.
- (2005) *Profanações*, Ed. Cotovia, Lda., Lisboa, 2006.

Benjamin, W., *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, in *Sobre a arte, técnica, linguagem e política*, trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Antropos, Relógio D'Água, Lisboa, 1992

Benveniste, É., (1968) *Estrutura da língua e estrutura da sociedade*, in *Problemas da Linguística Geral II*, trad. Eduardo Guimarães [et al], Ed. Pontes, Campinas, 1989

Bergson, H.,

- (1903 à 1923) *La pensée et le mouvant: essais et conférences*, PUF, Paris, 1960
- (1932) *As Duas Fontes da Moral e da Religião*, trad. Miguel Serras Pereira, Ed. Almedina, Coimbra, 2005.
- (1939) *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps a l'esprit*, 72ª ed., Les Presses universitaires de France, Paris, 1965
- (1959) *L'évolution créatrice*, edição eletrónica a partir da 86ª edição, PUF, Paris, 1959

Bragança de Miranda, J. A.,

- (1994) *A analítica da atualidade*, 1ª Edição, Veja Universidade, Lisboa
- (2001) *Teoria da Cultura*, Edições Século XXI, Lda., Lisboa, 2002
- (2008) *Corpo e Imagem*, 1ª Edição, Nova Veja, Lisboa

Bourriaud, N.,

- (1998) *Estética Relacional*, 2ª Edição, trad. Cecilia Beceyro e Sergio Delgado, Adriana Hidalgo Ed., Buenos Aires, Argentina., 2008
- (2002) *Pós-produção – Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, 2ª Edição, trad. Denise Bottmann, Ed., Martins Fontes, S. Paulo, 2009

Deleuze, G.,

- (1963) *Filosofia crítica de Kant*, trad. de Germiniano Franco, Edições 70, Lisboa, 2000
- (1986) *Foucault*, trad. Pedro Elói Duarte, Edições 70, Lisboa

Deleuze, G. Guattari, F., (1991) *O que é a Filosofia?* 1ª Edição, trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Editorial Presença, Lisboa, 1992

Derrida, J.,

- (1967) *A escritura e a Diferença*, 2ª ed., trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Coleção Debates, J. Guinsburg (org.) ed. Perspetiva S.A., São Paulo – Brasil, 1995
- (1967) *De La Grammatologie*, Collection «Critique», Minuit, Paris
- (1995) *Mal d'archive – Une impression freudienne*, Galilée, Paris, 2008

Foucault, M.,

- (1966) *As Palavras e as Coisas*, trad. António Ramos Rosa, Edições 70, Lisboa, 2005.
- (1969) *A Arqueologia do Saber*, trad. Miguel Serras Pereira, Almedina, Coimbra, 2005.

Hayles, N. K., in *How we Became Posthuman*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999

Heidegger, M., (1962) *Língua de tradição e língua técnica*, trad. Mário Botas, 1.ª edição, Passagens, Ed. Veja, 1995.

Heim, M. (1993), *The Metaphysics of Virtual Reality*, Nova Iorque, Oxford University Press

Lévi, P., (1997) *L'Intelligence collective – Pour une anthropologie du cyberspace*, La Découverte/Poche, Paris.

Lévi-Strauss, C.,

- (1949) *L'efficacité symbolique* - Cap. X, in *Anthropologie structurale*, Agora, Ed. Plon, Paris, 2003, pp. 213-234. (Artigo publicado originalmente in *Revue de l'histoire des religions*, t. 135, n.º1, 1949, pp. 5-27)
- (1950) *Introdução à obra de Marcel Mauss, Ensaio sobre a Dádiva*, trad. António Filipe Marques, s. ed., Edições 70, Lisboa, 2001
- (1952) *La notion de Structure en Ethnologie*, in Lévi-Strauss, C., Cap. XV, in *Anthropologie structurale*, Agora, Ed. Plon, Paris, 2003, pp. 329-401. (traduzida e adaptada da comunicação original *Social Structure*, proferida em Wenner-Gren Foundation International Symposium on Anthropology em Nova York, in: *Anthropology to-day*, Kroeber ed., Univ. of Chicago Press, 1958).
- (1962) *La Pensée Sauvage*, Librairie Plon, Paris
- (1964) *Mythologique, I - Le Cru et le Cuit*, Plon, Paris
- (1978) *Myth and Meaning*, Routledge Classics, London, 2001

Lyotard, F.,

- (1989) *O Inumano: Considerações sobre o Tempo*, Estampa, Lisboa
- (1979) *A condição Pós-moderna*, 3ª ed, trad. rev. José Bragança de Miranda, Edições Gradiva, Lisboa, 2003

Kant, I.,

- (1781) *A crítica da Razão Pura*, trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, 4ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997
- (1790) *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. e notas de Valério Rohden. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, s.d.

Kerckhove, D., *A Pele da Cultura*, trad. de Luís Soares e Catarina Carvalho, Coleção Mediações, Relógio D'Água, 1997

Maffesoli, M., (1992) *A transfiguração do político, a tribalização do mundo*, 3ª ed., Sulina, Porto Alegre, 2005.

Oliver Davis, *Jacques Rancière*, Key Contemporary Thinkers, Polity, 2010

Platão, *República*, (c. 429-347 a.C.) trad. Maria Helena da Rocha Pereira, 8ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Rancière, J.,

- (1987) *Le maître ignorant ; Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris, 2010
- (1975-1985) *Scènes du peuple - Les Révoltes Logiques*, Horlieu, Paris, 2003
- (1987-1988) *Les noms de l'histoire – Essai de poétique du savoir*, Seuil, Paris, 1992
- (1995) *La Méésentente – Politique et Philosophie*, Galilée, Paris
- (1998) *Aux bords du politique*, Folio Essais, Gallimard, Paris
- (1998) *La chair des mots – Politiques de l'écriture*, Galilée, Paris
- (1998) *parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette Littératures.
- (2000) *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris
- (2001) *L'inconscient esthétique*, Galilée, Paris
- (2004) *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris
- (2005) *La Haine de la démocratie*, La Fabrique, Paris
- (2008) *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris



- (2009) *Politique de l'indétermination esthétique*, in Game, J.; Aliocha, W. L., *Jacques Rancière et la Politique de l'Esthétique*, Éditions des archives contemporaines, Paris
- (2009) *Les démocraties contre la démocratie*, in *Démocratie, dans quel état?*, G. Agamben, A. Badiou; D. Bensaïd, W. Brown, J-L Nancy, J. Rancière, K. Ross, S. Žižek, La Fabrique éditions, Paris, 2009, pp.95-100

Serres, M.,

- (1985) *Les Cinq Sens – Philosophie des corps mêlés - 1*, Bernard Grasset, Paris
- (1993) *La Légende des Anges*, Éditions Flammarion, Paris, 1999
- (2001) *Hominescence*, Le Pommier, France

Virilio, P., (2000) *Cibermundo: a política do pior*. Trad. Francisco Marques. Lisboa: Teorema

Wiener, N., (1949) *The Human Use of Human Beings - Cybernetics and Society*, Da Capo Press, Cambridge, Massachusetts, 1988

### CONGRESSOS, ARTIGOS, SEMINÁRIOS:

Agamben, G., *Bataille e o paradoxo da soberania*, [em linha] trad. Nilcéia Valdati, Comunicação proferida no seminário sobre Georges Bataille, Centro Cultural Francês de Roma, Itália, 1986, Outra Travessia -Revista de Literatura, no 5. Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Ilha de Santa Catarina, segundo semestre de 2005, p.91-94. [acedido em 12 julho de 2011]. Disponível na Internet: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/issue/view/1201/showToc>

Barbosa, R., *Causalidade e Auto-organização*, in *As filosofias de Schelling* Org. Fernando Rey Puente, Leonardo Alves Vieira, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2005, pp.253-286.

Bertolami, O. (2009) *The mystical formula and the mystery of Khronos* [em linha], [acedido em 25 outubro de 2012], Disponível na Internet: <http://arxiv.org/pdf/0801.3994.pdf>

Bourriaud, N., *Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics* [em linha], [acedido em 25 outubro de 2012], Disponível na Internet: <http://classic.skor.nl/article-4416-nl.html?lang=en>

Geada, M. T., *Corpos ligados: mobilização e neutralização do desejo*, in *A cultura das Redes*, Conferência Internacional sobre a cultura das Redes, [Em Linha] Departamento de Ciências da Comunicação da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001, p.7 [Acedido em 19 de agosto de 2009]. Disponível na Internet: <http://www.bocc.uff.br/pag/geada-maria-teresa-corpos-ligados.pdf>.

Hallward, Peter - «Jacques Rancière et la theatrocratie ou Les limites de l'égalité improvisée» [em linha] [Acedido em 14 de janeiro de 2012]. Disponível na Internet: [http://www.marxau21.fr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=97:p-hallwardjacques-ranciere-et-latheatrocratie-ou-les-limites-de-legalite-improvissee&catid=47:raciereacques&Itemid=74](http://www.marxau21.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=97:p-hallwardjacques-ranciere-et-latheatrocratie-ou-les-limites-de-legalite-improvissee&catid=47:raciereacques&Itemid=74)

Melo, A., *A medida e a Desmedida da Técnica Atual – Fugas em torno de Protágoras e de Heidegger* [em linha] ed. Porto: Universidade do Porto, 2005 pp.88-89 [acedido em 15 novembro de 2009]. Disponível na Internet: <http://repositorio.up.pt/>

Mourão, J. A. (2005), *O hipertexto como performance*, in: Cruz, M. T. (org.), (2011), *Novos Media Novas práticas*, 1ª ed., Ed. Veja, Lisboa, pp.113-120

Rancière, J.,

- *As Desventuras do Pensamento Crítico In Crítica do Contemporâneo*, Conferências Internacionais, Serralves 2007 [em linha] Ed. Serralves: Fundação de Serralves, 2007 [Acedido em 14 novembro de 2009]

2009]. Disponível na Internet: <http://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS2007-POLITICA-web.pdf>

- *O efeito de realidade e a política da ficção*, (comunicação apresentada em Berlim, 2009), trad. Carolina Santos, *Novos estudos - CEBRAP* [em linha]. setembro de 2010, n.86, pp. 75-80. ISSN 0101-3300. [Acedido em 14 janeiro de 2012]. Disponível na Internet: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a04.pdf>
- *Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge*, Translated by Jon Roffe, *Parrhesia*, [em linha]. number 1, 2006, pp.1–12. [Acedido em 14 janeiro de 2012]. Disponível na Internet: [http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia01/parrhesia01\\_ranciere.pdf](http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia01/parrhesia01_ranciere.pdf)
- *The Aesthetic Revolution and its Outcomes*, [em linha] In: *New Left Review*, NLR 14, Março-Abril 2002, pp. 133-151 [Acedido em 19 setembro de 2012] disponível em: <http://www.ucd.ie/philosophy/staff/maevecooke/Ranciere.Aesthetic.pdf>

Szaniecki, B., *Expressões do monstruoso precariado urbano: forma M, multiformances, informe* - [em linha] ed. Universidade Nômade – Rio, Lugar Comum Nº25-26, pp.223-236 [acedido em 27 novembro de 2011]. Disponível na Internet: <http://www.universidadenomade.org.br/userfiles/file/lugar%20comum/25-26/15%20expressoes%20do%20monstruoso%20precariado%20urbano.pdf>

Wyk, Gerrit Van, *A Postmodern Metatheory of Knowledge As a System*, Oxford, Trafford Publishing, 2004.

Žižek, S., *For a Leftist Appropriation of the European Legacy*, [em linha], in *Journal of Political Ideologies*, Abingdon, February 1998 [acedido em 26 setembro de 2012] Disponível na Internet: <http://www.lacan.com/zizek-leftist.htm>

#### ENTREVISTAS:

Foucault, M. & Deleuze, G., (1979) *Microfísica do poder* [em linha] in: Machado, R. (Org.), Rio de Janeiro, [acedido em 04 outubro de 2011]. Disponível em: <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/microfisica.pdf>

Rancière, J.,

- *A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière*, entrevistado por Gabriela Longman e Diego Viana [em linha] CULT, nº 139, [acedido em 12 novembro de 2012]. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>
- *Aesthetics against Incarnation: An Interview by Anne Marie Oliver*, [em linha]. *Critical Inquiry* 35 (Autumn2008), by The University of Chicago. [acedido em 09 setembro 2012], Disponível em: <http://house.of.leaves.free.fr/Nouveaux-Commanditaires/004/TEXTES/Ranciere%20-%20Aesthetics%20against%20Incarnation.pdf>
- *Dissonance: Beyond Empire* [em linha] Entretien paru dans le N° 1 de la revue, dimanche, 18 avril 2004, [acedido em 26 setembro de 2012]. Disponível em: <http://multitudes.samizdat.net/Entretien-avec-Jacques-Ranciere>
- *O Filósofo da Partilha* [em linha] de Óscar Faria, in *Público – Ípsilon*, 06 março 2007. [acedido em 20 novembro 2009]. Disponível em: <http://www.serralves.pt/fotos/editor2/Publico%206abril-Jacques%20Ranciere.pdf>
- *Politics and Aesthetics an interview* [em linha] translated by Forbes Morlock, *Angelaki* 8:2, journal of the theoretical humanities, 8:2, 2003, pp.191-211 [acedido em 26 de setembro de 2012]. Disponível em: [http://abahlali.org/files/Ranciere\\_Politics\\_and\\_Aesthetics.pdf](http://abahlali.org/files/Ranciere_Politics_and_Aesthetics.pdf).